

Núm. 37
Novembre
1997



TEMPS MODERNS

PAPERS DE CINEMA

TEMPS

"SA
NOS
TRA"

Obra Social
i Cultural

Faulkner

i el cinema



ΥΟΚΝΑΡΑΤΑΩΡΗΑ

Es va beure, doncs, el cafè; l'aigua, el sabó i les enèrgiques fregades de tovallola l'havien deixondit prou per a adonar-se que no li agrada-va ni el necessitava...

W.F.

Fa cent anys va néixer William Faulkner, o trenta-cinc que va morir. Tant se val, qual-sevol pretext és bo per parlar d'ell i la seva obra. Aquest número de Temps Moderns és un homenatge al Nobel de Literatura de 1949 que va veure com les seves novel·les eren adaptades per al cinema.

Qui no fa tant de temps que va morir és Pilar Miró i també, a punt de tancar l'edició d'aquest número, ens ha arribat la notícia de la mort de Samuel Fuller.

Els Renoir -va d'aniversaris- fan un any. Aquestes sales de cinema, instal·lades a l'Escorxador de Palma, van néixer amb l'anunci d'estrenar pel·lícules en versió original. Han mantingut la seva paraula, tot i que són nombroses les estrenes de pel·lícules espanyoles. Sabem que recuperaran el ritme del principi. L'èxit d'aquests projectes passa per l'èxit de públic i aquest és el punt feble del projecte.

Les dues darreres. La primera, si en aquesta publicació vam criticar l'estrena retallar de Hamlet, també volem felicitar

la iniciativa d'haver portat finalment la versió íntegra. La segona, el viatge del cinema aquests dies transcorre entre les estacions de Sant Sebastià de Valladolid, allà on es celebra la setmana de cinema internacional. ♦

TEMPS MODERNS

Papers de cinema
Edició mensual
Novembre 1997. Núm. 37

Edita
Centre de Cultura
"SA NOSTRA"
Carrer Concepció, 12
07012 Palma
Telèfon 72 52 10
Fax 71 37 57

Imprimeix
Gráficas Planisi, S.A.
Dipòsit Legal: P.M. 648-1994
Director
Jaume Vidal Amengual
Vicedirectora
Francisca Niell Llabrés
Secretari de redacció i assessorament lingüístic
Manel-Claudi Santos

Consell de redacció
Antoni Figuera, Miquel Pasqual,
Andreu Ramis, Albert Ribas,
Xavier Flores.
Col·laboradors
Josep Rosselló, Jeroni Salom,
Miquel Roca, Pere Estelrich i
Massutí, Eduard Jordà, Gabriel
Genovart, Perfecto Cuadrado,
Elena Ortega, Francesc Rotger,
F. Javier Sánchez-Cuenca,
Joan Obrador, Antoni Serra,
Toni Roca, Matias Vallés,
Camilo José Cela Conde, J. A.
Mendiola, Claudio Barrera,
Biel Amer, Valenti Valenciano,
Enrique Lázaro, Jorge Martí,
Josep Franco, Miquel López
Crespí, Antoni Bernat,
Reynaldo González, Joan
Bover, Jaume Pomar, Francisco
J. Díaz de Castro, J.C. Llop,

David Dasola, Entorn, Ignacio
Martín Jiménez, Josep Carles
Romaguera, Joan Tortella,
Iñaki Revesado, Gràcia Sarrion,
Blanca Garau, Ernest Riera,
Margarida Martorell, Fernando
Monge, Miquel Cruz.
Dibuixos
Margarida Bennassar.
Fotos
Arxiu Centre de Cultura

"Temps moderns" no comparteix, necessàriament, l'opinió dels seus col·laboradors.

Podeu trobar "Temps Moderns" al Centre de Cultura "SA NOSTRA", llibreria Embat i als cines ABC, Chaplin, Portopí i Renoir, llibreria Espirafocs (Inca).



Pilar Miró (1940-1997) també ens deixava el mes d'octubre passat, una de les primeres dones directores que va obrir pas a d'altres, d'una altra generació, que empenyen fort: Bollaín, Querejeta, Molina, Coixet, Ros, Balletbò... Pilar Miró va passar a la direcció cinematogràfica després de fer més de tres-cents programes de televisió. Va ser Directora general de cinematografia (1982-1986) i després Directora general de RTVE (1986-1989). Dins la seva

filmografia, podem destacar *Werther*, una molt personal adaptació del clàssic de Goethe ambientada a l'època actual; *Beltenebros*, a partir de la novel·la de Muñoz Molina, amb una excel·lent factura per recrear l'atmosfera grisa i humida de la postguerra espanyola; la irregular *Crimen de Cuenca*, un èxit motivat per raons més avit extracinematogràfiques que no pels seus valors cinematogràfics. Mercè Sampietro va ser una de les seves actrius preferides, protagonista, entre d'altres, de *Gary Cooper que està en los cielos* i *El pájaro de la felicidad*, possiblement les dues obres més autobiogràfiques de la directora. *El perro del hortelano*, adaptació de l'obra teatral de Lope de Vega, va obtenir set Goyas (1997), entre els quals s'inclou el de Millor Directora. Les noces dels Ducs de Palma va ser la seva darrera feina com a realitzadora. ❖

Samuel Fuller (1912-1997) ha mort. Va dirigir cine quan va poder. Massa independent per la mentalitat de Hollywood, ens ha deixat un seguit de pel·lícules que, entre altres qualitats, destaquen per una lucidesa incòmoda per molta gent. Recordau títols com *El diablo de las aguas turbulentas*, *La casa de bambú*, *Yuma*, *Underworld USA*, *Invasión en Birmania*, *Corredor sin retorno*, *Muerte de un pichón*, *Uno Rojo*: *División de choque* o *Perro blanco*. La seva visió del cine es resumeix en aquesta frase que diu ell mateix a *Pierrot le fou* de Jean-Luc Godard: "Una pel·lícula és un camp de batalla: amor, odi, violència, acció, mort, amb una paraula, emoció." Ens sembla un bon resum, contundent com el seu cine. Al pròxim número de Temps Moderns, hi trobareu alguns articles sobre el director americà.





David Desola

SITGES '97

(El festival intermitent)

El Festival Internacional de Cinema de Catalunya, exCinema Fantàstic, ha estat enguany una proposta doblement intermitent.

Per una banda, la tradicional secció Fantàstica/Terror en convivència amb el nou certamen "Gran Angular" ha produït barreges bastant curioses, com és el fet d'assistir a la projecció retroactiva dels clàssics de David Lean *The bridge on the river Kwai* o *Lawrence of Arabia* i compaginar-ho després amb la presentació de films amb una temàtica propera al "gore", com *Memorias del ángel caído* o *Darklands*.

Per altra banda, ha estat especialment intermitent l'afluència de públic, qualificada partidistament d'èxit pels organitzadors, però inconstant pel fet de la saturació de cap de setmana i la manca d'assistents els dies feiners. La veritat és que entre setmana no es respirava l'ambient festivalenc que altres anys es feia notable totes les jornades del certamen.

La mostra va escalfar motors amb la presentació del segon film del mexicà Guillermo del Toro, *Mimic*, una cinta claustrofòbica a mig camí entre *Alien* i *Aliens* i fotografiada en tonalitats fosques i ambient gòtic, que esdevé el salt a la indústria de Hollywood del jove autor de *Cronos*. Els 4.000 milions de pessetes de pressupost han servit per comptar amb l'oscaritzada Mira Sorvino i gaudir amb uns efectes digitals voraginosos, però han fet perdre a l'autor la independència creativa del seu primer film i la màgia interpretativa d'en Federico Lupi, amb qui comptava en un principi per a un dels papers. Per a aficionats al gènere i interessats en els insectes dictiòpters.

Una nova pel·lícula del director de *Henry: Retrat d'un assassí*, John McNaughton, va inaugurar la secció "Gran angular"; es tracta de *Normal Life*, un thriller descarnat sobre la recerca del somni americà a qualsevol preu amb en Luke Perry (exBeverly

Hills) i Ashley Judd Interpretant un nou model de Bonnie & Clyde.

El mateix dia i a la mateixa secció, Stephen Fry, el Peter de Branagh, es posa a la pell d'Oscar Wilde en *Wilde* de Brian Gilbert, una rigorosa biografia de la turbulenta existència de l'escriptor anglès des de les seves primeres experiències homosexuals. La nota curiosa d'aquest film és que escenaris tan dispars com un cementiri italià, un cafè francès o unes comunitats mineres nord-americanes han estat rodades en localitats espanyoles com Alacant o Granada.

Deixant de banda *Retroactive*, una nova versió de *Atrapat en el temps* adaptada al thriller amb poca cosa més que bones intencions, i un producte de videoclub *Snow white in the black forest*, una psicoanalítica reconstrucció de Blancaneus amb Sigourney Weaver com a madrastra de luxe. La següent oferta interessant en el marc Fantàstic del certamen va



Trumpets of sun to silence fall
W. F.

esser *Touch*, basada en una novel·la de l'escriptor Elmore Leonard sobre la manipulació religiosa i els perillosos fanatismes que l'envolten; el responsable d'aquesta histriònica sàtira anti-catòlica, divertida i desbaratada, és Paul Schrader, guionista habitual de Scorsese (*Taxi Driver*, *Toro Salvatge* i *La darrera temptació de Crist*) i director de films com *Hardcore* o *Blue collar*; a destacar l'elenc d'actors, Skeet Ulrich, Bridget Fonda, Christopher Walken i Tom Arnold.

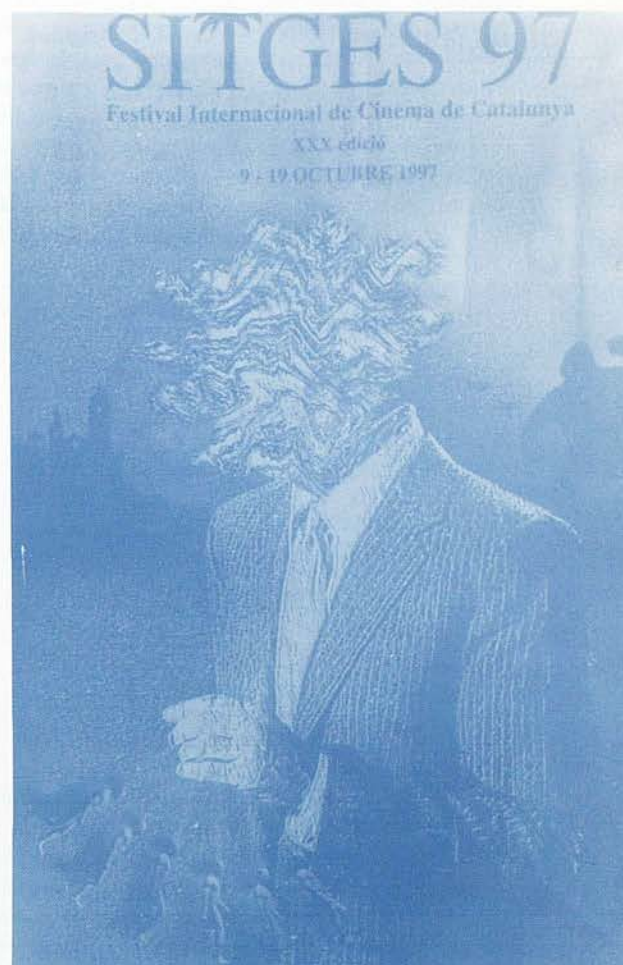
Tornant al "Gran Angular", ens trobem amb *Notes from Underground* de Gary Walkow que, personalment, crec que ha estat una de les ofertes més interessants d'aquest àmbit de la mostra; es tracta de l'actualització d'un text de Dostoievski traslladat a la societat nord-americana contemporània amb una excel·lent interpretació de l'actor Henry Czerny. Absolutament recomanable, però, de difícil distribució a les pantalles comercials. Una millor acollida per part del públic i la crítica va rebre *Jerusalem*, retorn als seus orígens del cineasta Bille August, director de *Les millors intencions* i *Pelle, el conqueridor*, que havia ensopegat darrerament amb una insulsa superproducció europea, *Smilla*. *Jerusalem* és una llarga epopeia (177 minuts), paisatgística, retòrica i didàctica, que compta amb la presència en petits papers dels veterans Max Von Sydow i Olympia Dukakis.

Abans d'entrar en matèria pel que fa al repartiment de premis, on, com ja es costum a Sitges, hi han hagut insospitades sorpreses, m'agradaria comentar un film que es presentava fora de concurs per la senzilla raó que el seu director formava part del jurat; *Pequeños milagros* de l'argentí Eliseo Subiela, responsable de pel·lícules tan suggerents com *Despabilate amor*, *El lado oscuro del corazón* o *Hombre mirando al sudeste*. *Pequeños milagros* és una recerca de poesia dins la quotidianitat dels nostres temps, un film dirigit més al cor que no a la ment, una encantadora falla on la protagonista, Rosalia, caixera d'un supermercat, s'inventa una fantasia sobre fades per a suplir una manca d'amor a la

seva vida, mentre realitza feines voluntàries llegint Pessoa a un invident (Paco Rabal) i, paral·lelament, un científic que recerca l'existència de vida extraterrestre s'enamora d'ella a través d'Internet. Una pel·lícula tan imprescindible, sinó més, com les altres d'Eliseo Subiela i la millor opció de la temporada conjuntament amb una altra història de fades, aquesta més endinsada en la fantasia esotèrica, *Fotografiando hadas* de Nick Willing.

Els premis del certamen, com ja he dit, no han estat desprovistos d'alguna sorpresa inesperada; si bé l'any passat va esser *Fotos* de Elio Quiroga la que va triomfar inexplicablement a Sitges (potser gràcies al suport d'unes declaracions de Tarantino), aquest any ha estat *The Ugly* del neozelandès Scott Reynolds, que ha rebut contra tot pronòstic el premi a la millor direcció; la veritat és que no mereixia cap guardó, però és que, precisament, el de la millor direcció és el que menys mereixia aquesta "pel·lícula" sensacionalista, burda, fàcil i desigual. Automàticament oblidable..

Els altres premis, o la gran majoria d'ells, no han fet més que confirmar els pronòstics de la crítica: *Gattaca*, de Andrew Niccol, amb una sempre magnífica Uma Thurman, va alçar-se amb el premi a la millor pel·lícula i millor banda sonora; *Lawn Dogs* va ésser l'altre triomfador d'enguany, de John Duigan, que va comptar amb la producció de Duncan Kenworth (*Cuatro bodas y un funeral*) i que s'endinsa en la relació entre una nena de deu anys solitària fascinada pels contes de Baba Iaga, y un jove que treballa com a jardiner a casa seva. Premis al millor guió (Naomi Wallace) i al millor actor (Sam Rockwell). La millor fotografia va ser per l'única pel·lícula espanyola premiada 99.9 del sempre inquietant Agustí Villaronga i que comptava amb la direcció fotogràfica de Javier Aguirresarobe. El premi a la millor actriu va ésser per a Reese Witherspoon, per la seva interpretació a *Freeway* d'una moderna i sofisticada Caputxeta. El premi als millors efectes especials sí que no va ésser cap sorpre-



sa, *Sparrow* (Més de 600 efectes digitals diferents!... no sé si parlem de cine, ja).

A la secció "Gran Angular" sols cal destacar el premi al millor actor, que va esser per l'actor català recentment descobert per aquestes latituds, Sergi López.

Per acabar, no crec que la polèmica suscitada per la reforma del certamen sigui digna de menció; crec que tant l'Alex Gorina com la resta de directius del festival han fet bé de transformar-lo en una proposta multi-genèrica, però han de tenir en compte per a propers certàmens que per competir amb altres mostres (Donosti principalment) no n'hi ha prou amb omplir els caps de setmana. ♦



Fernando Monge

Al voltant de 1897 Brighton, platja de moda situada a Sussex, costa sud d'Anglaterra, reuneix un grup de cineastes pioners britànics.

A pesar de no constituir una escola pròpiament, realitzen importants aportacions al llenguatge filmic que preludien el naixement d'una narrativa específicament cinematogràfica. Hi cal destacar George Albert Smith, Alfred Esme Collings i James Williamson, G. A. Smith inventa la tècnica del muntatge de plans dins d'una mateixa escena, al seu film *Grandma's reading glass* (1900) la utilitza per primera vegada tallant objectes en primers plans, en el transcurs d'una acció que d'una altra manera passarien desapercebuts i no com a recurs expressiu o dramàtic. Una altra de les seves troballes (*Santa Claus*, 1898) consisteix a inserir una segona escena (en forma de vinyeta incrustada) en el transcurs de la principal, amb la finalitat de mostrar somnis o pensaments dels personatges.

La càmera de Williamson abandona l'estaticitat típica de Méliès per adoptar punts de vista molt variats, fins i tot arriba a fer alguns *travellings*. Una de les seves *actualitats reconstruïdes*: *Attack on a Chinese Mission Station* (1900), marca una de les fites de la incipient narrativa cinematogràfica a causa de l'ús, revolucionari aleshores, de l'alternança d'escenaris com a recurs dramàtic. Aquesta tècnica s'utilitzarà posteriorment, amb gran profusió als *westerns* del cine americà i al cine d'acció en general. A *Stop Thief!* (1901) Williamson inaugura un element típic del cine d'acció: la persecució.

Alfred Collings desenvolupa aquesta darrera tècnica i arriba a convertir-se en un mestre de les persecucions còmiques. A *Marriage by motor* (1903) roda un travelling de dos cotxes que es persegueixen alternant el punt de vista entre tots dos vehicles.

Dos elements resumeixen l'aportació de l'Escola de Brighton al desenvolupament del llenguatge filmic: la mobilitat de la càmera i l'aparició d'un muntatge matusser com a conseqüència de la dinàmica pròpia dels temes que tracten.

Mentrestant, a França, el realitzador de la Pathé Frères, Ferdinand Zecca es dedica a estudiar acuradament les cintes de Méliès i del grup de Brighton. Al seu film *Un Idylle sous un tunnel* (1901) fa servir per primera vegada el trucatge mitjançant reserva. El mateix any roda *Histoire d'un crime*, l'estructura dramàtica del qual denota un perfeccionament notable del relat cinematogràfic.

La nova via narrativa oberta pels europeus la recull a Amèrica Edwin Stanton Porter que l'any 1900 treballava per l'Edison, una de les tres grans del cine americà de l'època amb la Biograph i la Vitagraph. A la seva pel·lícula, *Life of an American fireman* (1902), Porter demostrava el seu ofici com a narrador, construeix el seu relat mitjançant l'alternança d'accions paral·leles per crear enjòlit. Hi introdueix, també, un primer pla (una mà que fa sonar un timbre d'alarma d'incendi), tot i que encara amb un valor netament funcional. *The Great Train Robbery* (1903), del mateix autor, és un film més complex amb l'ús de panoràmiques, primers plans i escenes d'acció rodades en profunditat (personatges que s'allunyen o s'acosten a la càmera), a més d'incloure una alternança entre escenes d'acció que passen simultàniament. El film acaba amb un primer pla de l'actor George Barnes apuntant i disparant el seu revòlver cap al públic que deixa entreveure el potencial dramàtic de l'enquadrament curt. Amb Porter, el llenguatge cinematogràfic s'enriqueix de manera significativa. Uns anys després Griffith perfecciona i consolida les bases de l'escriptura del setè art, que passaran a ser l'herència del cine revolucionari rus. ♦



E. S. Porter



Ignacio Martín Jiménez

Durant molt de temps, l'anàlisi cinematogràfica va intentar cercar una justificació històrica al particular model de narració del cine, que es basa en dos recursos senzills però significatius, en dos convencionalismes tan arbitraris en el fons i tan necessaris com les normes ortogràfiques: el *raccord* (l'espacial, quan un personatge surt de pantalla per l'esquerre, en el següent pla entra en el camp de l'enquadrament per la dreta; però també conservant entre seqüències des del mateix vestuari fins la posició relativa de la càmera pel que fa als personatges, o la mateixa intensitat i direcció de la llum, o obeint per exemple a determinades escales de mida entre els diferents plans), com una garantia de continuïtat lògico-espacial; l'el·lipsi (bot en el temps, amb respecte també a les seves pròpies formes de regulació —els seus convencionalismes, com el fos a negre) com a element de condensació temporal. Es creava així un espai-temps homogeni habitable pels personatges, "creïble" o almanco no generador de distorsió per la comprensió narrativa de l'espectador. I es consolidaven les bases de l'articulació entre seqüències mitjançant aquests dos garants de la "netedat" dels nexes entre presa i presa: l'espectador, acostumat aviat a la mecànica inflexible d'aquestes normes, deixa de "veure-les" (com tampoc sentiríem un renou constant després de molt de temps): el cine, decantat ja pel model burgès de realisme narratiu (amb el seu narrador omniscient però desmaterialitzat), adquiria aquest estatus de "veritat".

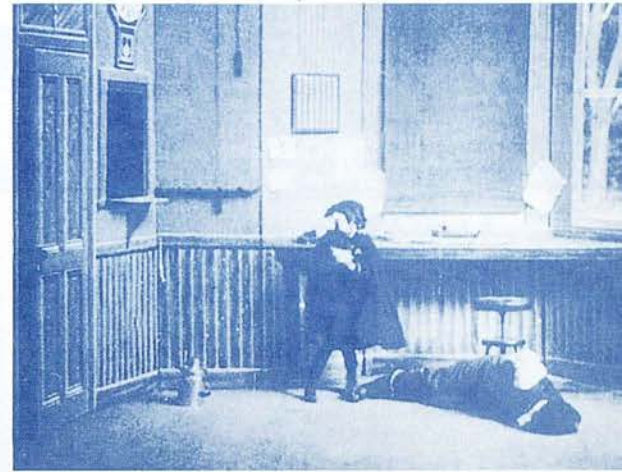
És clar, però, com ens recordaven Noël Burch (*El tragaluz del infinito*) i altres estudiosos, això va ser el final d'una llarga recerca, en la primera fase del qual prevalia el que anomenaven Model de Cine Primitiu (davant el posterior Model de Cine Institucional), en el qual eren els personatges els que actuaven davant una càmera-escenari teatral, immòbil, sense sutures temporals ni moviments de càmera, ni canvis de pla... Només després es descobriria el model de narració de avui coneixem.

I, en canvi, veim *Assalt i robatori d'un tren* (Edwin S. Porter), rodada tan sols sis anys després de les primeres impressions

capturades pel cel·luloide en moviment, i comprovam atònits que els seus deu minuts d'imatges conjuguen una precisió absoluta de *raccords*, el·lipsis narratives i fins i tot articulació narrativa convergent. El tren sempre evoluciona (des de la primera seqüència en què suposadament es veu a través d'una finestra) de dreta a esquerra, mentre els moviments dels bandits quan assalten l'oficina, quan pugen al tren, quan en baixen o fugen, són predominantment d'esquerra a dreta; la càmera "espera" l'arribada del tren situada just allà on es farà més expressivament visible, i continuament s'anticipa a l'acció; les subunitats del muntatge narratiu convergeixen cap a la seva unificació de sentit final: s'alternen la sort de l'oficial de telègrafs, la lluita primer i fugida després dels bandits, l'activitat dels agents de la llei, que convergeixen en un final que unifica el sentit del relat (en cap moment se'ns diu explícitament que sigui el telegrafista qui ha avisat els agents, participants d'un ball, ni que siguin precisament els mateixos els qui, després d'interrompre'l, maten els facinerosos): un cine que narrativament difereix poc de qualsevol pel·lícula de noranta-quatre anys després.

Aquesta constatació ens deixa poc marge temporal per aquell suposat Model de Representació Primitiu. Advertint que no és l'única ni la primera pel·lícula de la història del cine que fa servir aquests recursos, ni el director que va inventar aquesta narrativa (com podem afirmar pel poc que es conserva de les primeres pel·lícules de Thomas H. Ince, Gilbert M. Anderson, etc). Potser hagi de plantejar-se aquesta reflexió teòrica sobre la narrativitat cinematogràfica. I les escasses mostres de cine en què la càmera no es mou tal vegada les puguem atribuir a altres motius. I se m'està passant pel cap un de peregrí i desbaratat, que ja em perdonaran...: les primeres càmeres eren, per la seva característica fragilitat, més difícils de moure. Posats a fer reflexions gratuïtes. Potser la narrativa institucional del cine estigui implícitament determinada per la

pròpia naturalesa del mitjà que li serveix de suport. I potser tampoc sigui tan diferent de la d'altres formes de representació anterior. ¿Què no han vist vostès com es mantenen molts d'aspectes fonamentals del *raccord* des dels retaules de joglars fins als quadres romànics de narració fragmentada?



En allò que sí existeix una diferència fonamental entre *Assalt i robatori d'un tren* i el cine dels nostres dies és en aquell component de denotació de les actuacions, de bona part dels decorats (dels que no fa falta dissimular que són telonets pintats), de l'explicitud dels fets. No és bàsicament que se sobreactui: més aviat es tracta de fer reconeixible una acció, de contar sense matisacions ni individualitzacions psicològiques (no ho diu el mateix títol de la pel·lícula summament genèric?) uns fets duits a terme per representants —prototip del bo, el dolent, l'innocent: aquella nina que suposam filla de l'oficial de telègrafs, que aixeca els braços al cel i, tremolosa, declamativa, triga una bona estona a recollir un ganivet que, tot i això, ho sabrem després, duia contra pronòstic ben a mà: sense dilació i amb sorprenent agilitat pels atributs que la seva fragilitat exhibia poc abans, tallarà les cordes de son pare captiu. Magnituds pures, doncs, abans que no individus, no subjectes a evolució al llarg de la pel·lícula, amb una extraordinària capacitat per (sintagmatitzar?) convertir en sintagma un fet o un caràcter. Per això encara ens sorprenen i gratifiquen, si acceptam les regles del joc. ♦

Francesc Rotger

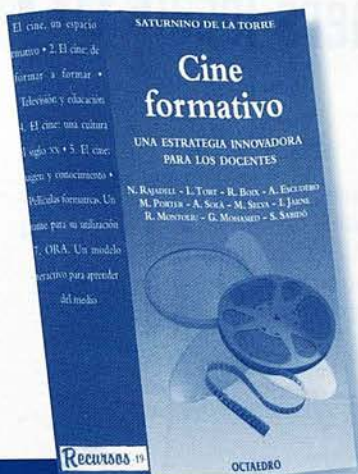
En el seu moment, aquesta revista es va empenyar, i amb tota la raó del món, quan es va estrenar a Ciutat *Hamlet* de Kenneth Branagh en versió reduïda. Els arguments en contra d'aquesta barbaritat ja varen ser exposats per "Temps Moderns" i eren irrefutables. Vaig plantejar-me de no anar-hi, a veure la pel·lícula, per una qüestió de principis. Després vaig claudicar i de totes maneres em va agradar, aquesta versió branaghiana del clàssic de Shakespeare, encara que retallada: pens que em vaig poder fer una idea, aproximada, de com devia ser l'original, sencer i subtitulat, privilegi només reservat,

aleshores, als espectadors de Madrid i Barcelona.

Quan, fa un parell de setmanes, vaig veure que es publicava, a la fi, l'estrena a Palma d'aquest *Hamlet* en "versió íntegra", amb les seves quatre hores, no ho vaig poder creure. És veritat que el cinema triat, el Rialto (el mateix on es va projectar la versió retallada) és, potser, el més incòmode de Ciutat; però vaig trobar que valia la pena d'arruïnar-se l'esquena a canvi d'assistir a una lliço col·lectiva d'interpretació. Però quan em vaig aproximar a la finestreta i li vaig demanar a la venedora d'entrades si la pel·lícula es projectava amb subtítols, em va treure del meu error: "Hamlet", el de debò, arribava, sí, a Palma, però doblat (com la versió retallada) al castellà.

Em sembla un absurd. No som enemic del doblatge, perquè entenc perfectament que això que es diu "gran públic" es al·lèrgic als cartellots, perquè pens que el dobladors han de guanyar la vida i perquè, de fet, hi ha doblatges magnífics (el de la versió retallada tampoc no era dolent). Però estic convençut que una persona capaç de suportar quatre hores de paraules del segle XVI (prodigioses paraules) també està en disposició, millor dit, està preferentment en disposició, de fer-ho sentint els actors amb la seva veu originària i llegint tots els cartellots que calguin. Ens donaren mig *Hamlet* i ara ens han donat tres quarts d'*Hamlet*. No sé si viuré prou per arribar a veure la pel·lícula de debò. ♦

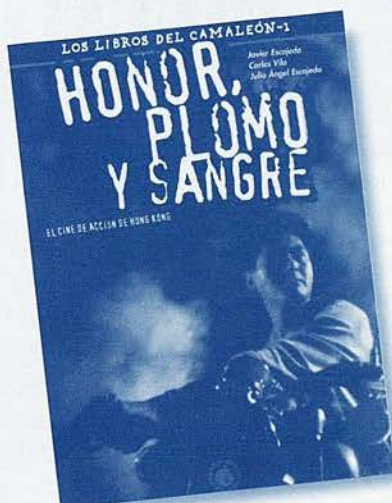
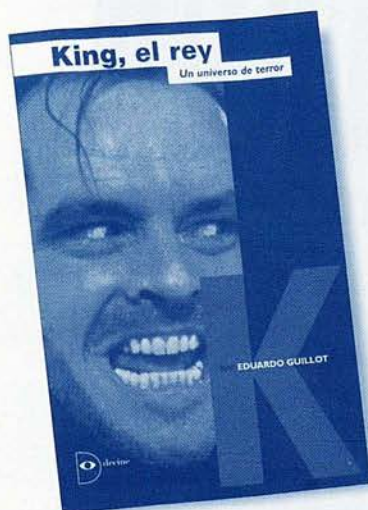




Novembre 97 Novetats



Cinema



Embat
Llibres

Pge. Papa Joan XXIII, 5-E
(Geranis Centre)
Tel. 71 33 50 · Fax 72 04 44
07002 Palma de Mallorca

Catalina Aguiló

El període que va de 1897, data de les primeres projeccions, fins a 1903, quan s'inaugurà el *Cinematògraf Truyol*, està ple d'incògnites pel que fa a l'establiment de locals cinematogràfics a Palma. Ja les primeres representacions del nou invent plantegen preguntes sense gaires respostes. Sembla que els primers intents es dugueren a terme al *Teatre La Constància*. L'empresa d'aquest Teatre presentà al Govern Civil una sol·licitud de permís per a projeccions cinematogràfiques a les darreries de 1896. Aquestes representacions, organitzades amb molta seguretat per promotors estrangers, no tingueren molt d'èxit per mor de diferents problemes tècnics.

Sembla, doncs, que la gran estrena fou la del *Teatre Principal* del 27 de gener de 1897. Ara ha fet, doncs, cent anys. Aquesta estrena no està mancada, però, d'incògnites. No sabem amb exactitud qui foren els tècnics que portaren el pes d'aquestes representacions. Tampoc coneixem el nom dels promotors, ja que l'empresa del Principal segurament contractà algun personatge d'aquells que voltaven arreu del món per donar a conèixer el nou invent. No sabem si es tractava d'un francès, com passava a molts llocs on arribaven ajudants dels Lumière amb les cintes dels dos germans, com succeí a Barcelona o com a València, on l'encarregat de la primera projecció fou Charles Kall. Podria ser un espanyol dels que col·laboraren a les primeres representacions a altres ciutats espanyoles com Promio, que ho féu a Madrid.

Qui sí que segurament no estigué a aquestes primeres projeccions va ser Fructuós Gelabert. Però el pioner català de la cinematografia es considera, a les seves memòries, l'introduïdor del nou invent a Mallorca. Conta com els mallorquins es meravellaren, se sorprengueren i fins i tot,

s'espantaren en veure el moviment a la pantalla. Però Gelabert s'oblida diverses dades, com el local on instal·là l'aparell projector i es despista, segurament, en donar la data de l'esdeveniment (1898). De tota

manera, la premsa local també s'oblidà de Gelabert i no l'anomenà per enlloc. Entre tots, tenim molt mal cap!. ♦



L'únic bo de les guerres és que permeten als homes alliberar-se del femellum sense que els posin a la llista negra.

W. F.



Faulkner

Jaume Vidal

Aquest número, en part, està dedicat a l'escriptor William Faulkner, pel fet que enguany es commemora el centenari del seu naixement. Com tot mortal, Faulkner, per les circumstàncies de la vida, hagué de treballar per la indústria cinematogràfica, en una època, això sí, daurada i plena de vidassa. Una època en què imperava la moda d'incorporar escriptors famosos (Fitzgerald, Dreiser, Chandler, Hammet...) a la nòmina de guionistes. Tenim present la imatge sinistra de les fileres d'oficines on instal·laven els guionistes com si fossin un eixam d'abelles fent feina a escarada, sota la dura dictadura dels productors, com queda reflectir de manera impecable a *Barton Fink*.

De l'estada, llarga però intermitent, de Faulkner a Hollywood, s'han escrit molts de papers i, com sol passar, allà on acaba la realitat comença la llegenda. O viceversa, tant se val. Llegenda és ja la mania que tenia de treballar a casa i que va ocasionar l'enfrontament amb Jack Warner. Otto Friedrich, al seu llibre *La ciutat de les xarxes*, diu que les víctimes varen ser Hal Wallis, Darryl Zanuck, Louis B. Mayer i fins i tot Harry Cohn. Tanmateix, Faulkner va manifestar que era "una mentida inventada per qualche agent de premsa".

Una de les llegendes més curioses, i divertides, que circulen és la que fa referència al pas de Faulkner per la MGM a començament dels anys 30. La història comença quan l'escriptor arriba a l'hotel Roosevelt de Nova Orleans: es presenta davant Tod Browning, un altre interessant i misteriós personatge, per fer feina a *Lazy River*, un projecte que no es va arribar a dur a terme mai. Deixem que sigui el mateix Faulkner que ens conti com va anar la història*: "Vaig arribar a l'hotel del senyor Browning. Celebraven una festa. Em vaig posar en contacte amb ell i em va dir que descansàs bé aquell vespre, perquè ens haviem d'aixecar prest l'endemà. Li vaig demanar per la història. Em va contestar: "Ah, sí. Vagi a l'habitació número X. Hi trobarà el

guionista. Ell li parlarà de l'argument." Vaig anar a l'habitació que m'havien indicat. El guionista es trobava tot sol. Li vaig dir qui era i li vaig demanar l'argument. Em va dir: "Quan vostè hagi escrit el diàleg, n'hi parlaré, de l'argument." Vaig tornar a l'habitació de Browning i li vaig explicar què havia passat. "Torni", va indicar, "i li diu això i allò; no es preocupi, dormi vostè tranquil, que demà ens hem d'aixecar prest."

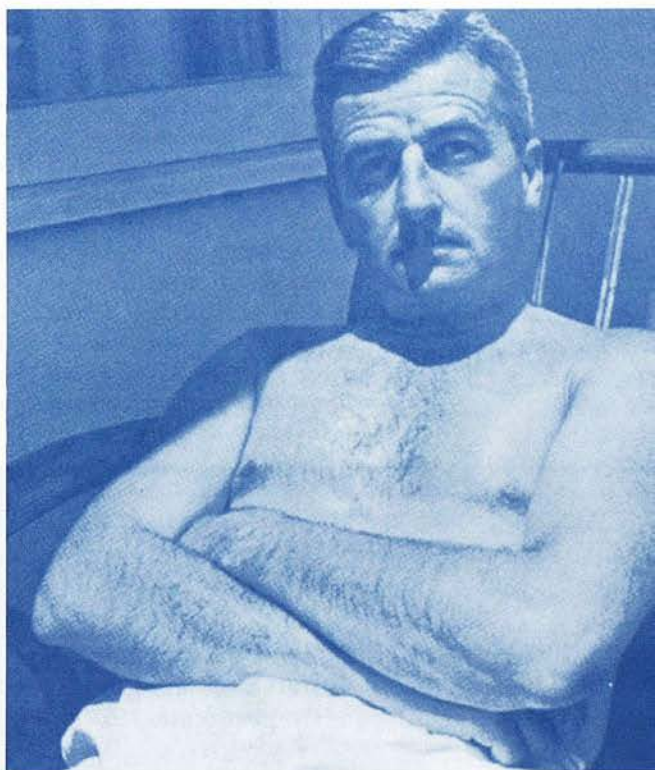
Així que, l'endemà, dins una llanxa llogada d'allò més elegant, tots llevats del guionista vàrem navegar cap a Grand Isle, a unes cent milles de distància, on havia de rodar-se la pel·lícula; hi vàrem arribar just a temps per dinar i tornar després les cent milles cap a Nova Orleans abans que no es fes de nit.

Així varen passar tres setmanes. De tant en tant em preocupava de l'argument, però Browning sempre deia: "Deixi de preocupar-se. Vostè dormi tranquil, que demà ens hem d'aixecar prest."

Un vespre en tornar, just havia entrat a la meua habitació quan va sonar el telèfon. Era Browning. Em va dir que anàs a la seva habitació a l'instant. Així ho vaig fer. Em va mostrar un telegrama. Deia: **Faulkner estau despatxat. MGM Studio.** "No es preocupi", va dir Browning. "Ara mateix telefon a aquest no-sé-qui i no només faig que el torni a posar en nòmina, sinó que faig que li enviïn una satisfacció per escrit." Varen tocar a la porta. Era un grum amb un altre telegrama. Hi deia: **Browning estau despatxat. MGM Studio.** Així que vaig tornar cap a casa. Supòs que Browning se'n va anar també a part o banda. M'imagín que el guionista segueix

assegut dins una habitació, no sé on, aferrant entre les mans el xec de setmanada. No varen acabar mai la pel·lícula..."

Fer feina com a guionista per la indústria cinematogràfica no era, en absolut, per Faulkner rebaixar-se, manifestava que res pot perjudicar la creació literària d'un home si s'és escriptor de primera. L'únic que realment apreciava el



seu talent era Howard Hawks, possiblement fos un dels poc que coneixia i comprenia la seva obra. Li agradava tenir-lo al seu costat mentre rodava. A Faulkner li hauria agradat dur al cine 1984, l'obra de George Orwell, ja que volia demostrar la tesi que l'home és indestructible per la seva simple voluntat de ser lliure. Aquesta, però, va ser una més de les frustracions que va haver d'arrossegar al llarg de la seva vida. ♦

* Agraïm la col·laboració impagable del més prestigiós habitant del comtat de Yoknapatawpha.

Algunes de les millors persones són dones i crec que tot jove hauria de tenir tracte amb una vella, només per escoltar-la. Parlen amb més sentit.

W. F.

Hollywood i la Generació Perduda: Algunes puntualitzacions sobre Faulkner i el cine.

Toni Figuera

La puntualització: Ben lluny era de sospitar Plutarco, en escriure les seves *Vides paral·leles*, que el títol de la seva obra serviria per convertir en metàfora, gairebé dos mil anys més tard, les trajectòries convergents de dos dels millors novel·listes nord-americans del segle XX al llarg del seu esquerp i torturat pelegrinatge com a guionistes a través d'aquella "fàbrica de somnis" o meca del cine que va ser Hollywood a l'època daurada dels grans estudis de producció. Ens referim a Scott Fitzgerald i a William Faulkner i al seu molt particular periple o via crucis o descens als inferns del poder i la glòria de "la ciutat de les xarxes" (per usar el títol del magnífic llibre d'Otto Friedrich). És cert que tenen molt poc en comú les respectives "estructures narratives" i les demolidores cosmovisions literàries. També és cert, però, que tots dos varen saber bucejar com pocs dins les anfractuositats amagades "a aquest costat i a l'altre del paradís", així com el fet que tots dos varen compartir molt més que no ingents

Minnelli que va ser *Captius del mal* se'n recordaran de com les gastaven les grans patums dels estudis cinematogràfics d'aleshores. A qui aspiràs a triomfar dins la jungla de les lluminàries -rostres de Dick Powel, Lana Turner i Gloria Grahame entre d'altres, a la pal·lícula abans esmentada-, se'ls podria aplicar ben bé l'eslògan de: "Posi un fill de puta a la seva vida" (que a *Captius del mal* se'ns mostrava sota els trets inoblidables de Kirk Douglas). Absolut "deus ex machina", com l'antic déu Janus de les dues cares, l'"omnipresent" influència i manipulació del qual sobre tots els qui el rodejaven es convertia, tot i això, en l'únic motor capaç de motivar-los i d'extreure de cada un -director, actors i guionista- la millor part d'ells mateixos.

3a. puntualització: ¿Quin destí podien esperar Fitzgerald i Faulkner -també Raymond Chandler-, en aterrar com a elefants que entren a una terrisseria sobre la coberta d'aquest "vaixell embriac" que era el Hollywood d'aquells anys, en la doble condició de guionistes i d'autors les novel·les dels quals haurien de traslladar-se a la pantalla?

Que Faulkner va ser un novel·lista "més fort, més potent que no la vida" crec que està més enllà de cap dubte. Per això mateix, en pensar en la insondable profunditat del seu univers literari, tan cabalós com aquell *Old Man River* o "gran pare de les aigües" a la vorera de les quals va néixer, es va educar i va passar la major part de la seva vida, se'm presenten seriosos dubtes sobre les possibilitats de la seva traducció en imatges (els mateixos que se'ns

podrien presentar en considerar la possibilitat de dur al cine obres com *Ulisses* de Joyce o *Paradiso* de Lezama Lima, per citar-ne només alguns casos). Crec que són llibres que sobrepassen les pròpies possibilitats d'adaptació, com també passa amb *El brogit i la fúria* del mateix Faulkner. I, si m'objecten que el mite del



"profund Sud" o de l'"Amèrica profunda" ha donat molt de joc cinematogràficament parlant des de l'època de la guerra civil americana en endavant -la mateixa època que Faulkner recrea a les seves obres-, precisaré que la mirada que projecta sobre aquesta parcel·la de la història no té res a veure amb la que ha llegat el cine ni amb la d'altres escriptors de la seva generació: els seus protagonistes sudencs -el seu coronel Sartoris, per exemple- no recorda gens la cavallerositat vençuda però encara arrogant d'un Reth Butler, ni els desitjos inconfessats i inconfessables dels seus personatges viatgen dins el mateix tramvia que els d'un Tennessee Williams, posem per cas.

4a. puntualització: Si repassam les diferents versions que de les novel·les de Faulkner se n'han fet, consider que la que surt més ben parada és *Angeles sin brillo* de Douglas Sirk, magnífica adaptació de *Pylon*, i la seva metàfora sobre la dignitat en el fracàs, no "arran de cel" sinó "arran de terra" l'emparenta amb unes altres dues obres faulknerianes: el film de John Frankenheimer *Els temeraris de l'aire* i l'obra teatral de Tennessee Williams: *El zoo de vidre*, totes dues obres mestres dels seus respectius autors.

Molt més discutibles i fallides varen resultar les versions de Martin Ritt: *El brogit i*

la fúria i *El llarg i càlid estiu* (director molt respectable i responsable d'una absoluta obra mestra: *Odi a les entranyes*). Més execrable resulta encara l'adaptació de la novel·la *Santuari*, que amb el títol de *Rèquiem per una dona* va perpetrar el realitzador anglès Tony Richardson.

Com a guionista, en canvi -tot i que la seva opinió al voltant d'aquesta experiència no li resultàs particularment gratificant com a Chandler: tots dos amollaven pestes quan les comentaven-, la seva participació directa en dues obres mestres de Howard Hawks el justificarien amb escreix: la primera *Tenir-ne o no*, adaptació d'una molt mediocre novel·la d'Ernest Hemingway; la segona *La gran dormida*, la pel·lícula de trama més impossiblement laberíntica de la història del cine (cosa que realment tant ens és). I totes dues a la vegada amb alguns dels més antològics "estira i arronsa" de parella que es puguin gaudir a una pantalla: el que protagonitzen, a cada seqüència que hi apareixen, Lauren Bacall i Humphrey Bogart (incís: quan en certa ocasió la Bacall va demanar a Faulkner per què bevia tant, aquest li va entimar: "Amb una copa creix, amb dues sóc un gegant i amb tres em faig il·limitat").

La veritat és que on millor es pot rastrejar paradoxalment l'*esprit faulknerià* és al

film *La banda dels Grissom* de Robert Aldrich, adaptació al cine de la millor novel·la de James Hadley Chase *No hi ha orquíldies per miss Blandish*, i que ve a donar la raó a André Malraux quan, en referir-se a *Santuari*, va afirmar que "es tracta de la intrusió de la tragèdia en la novel·la políciaca".

5a. puntualització: Quan el productor Jack Warner va cridar, referint-se a Faulkner, "tenc el millor escriptor del món fent feina per mi... i només per dos duros", la frase en qüestió ben bé podria haver anat adreçada a Chandler, qui va tenir la sort de creuar-se en el camí de Billy Wilder -i aquí tenim *Perdició* per provar-ho, encara que el mateix Chandler no ho cregués així-; o a Scott Fitzgerald l'obra del qual, en caure en mans d'un director no suficientment valorat com Henry King, va permetre que una magnífica i poc coneguda *Dies sense vida* protagonitzada per Gregory Peck i Deborah Kerr ens submergís de ple en aquell ambivalent univers de somnis malgirbats i d'autodestrucció alcohòlica que constitueixen el revers

d'aquells adalids del gran somni americà i aspirants a *tycoon* que eren Pat Hobby o el gran Gatsby. "La vida és un lent procés de demolició", va profetitzar Fitzgerald en una frase que haurien pogut subscriure Chandler i Faulkner. Tant l'un com els altres, en donar-nos un clar testimoni de les seves topades amb el Hollywood de l'època, es convertirien en els més veritables missatgers no d'"allò que el vent s'endugué" sinó d'"allò que el temps ens deixa": la prodigiosa pulsio de la seva escriptura. I que en el cas de Faulkner es troba perennement dibuixat en aquell espai mític que, com el Macondo de García Márquez o la Región de Juan Benet, no pertany a cap mapa, sinó només al cor del record o de l'oblit: el comtat de Yoknapatawpha.

6a. i darrera, puntualització: ¿com no es pot abraçar la causa -causa perduda, per descomptat: potser les úniques que valguin la pena- de William Faulkner que va dir o va fer dir a un dels seus personatges: "Nina, tens el cor com una porta giratòria." ❖



Tenir-ne o no

El brogit i la fúria

La gran dormida

quantitats de bourbon, el tragi de l'època del jazz i de les *flappers*, els estigmes del profund sud i altres assetjaments encara més definitius: els desencadenants per l'acció percutant del desig i la memòria.

2a. puntualització: Tots aquells que hagin vist i assaborit aquella obra mestra de

La meva prosa, en realitat, és poesia.

W. F.

El que importa és el que jo pens.

W. F.



Faulkner al Santuari

E. H. Sánchez Cuenca



carn trèmola de pecat que nomia Lee Remick (que encarnava la tempestuosa Temple Drake) amb enagos negres de setí disposada a endur-se'n per davant un Ives Montand que no acabava d'escapar de la cabina d'aquell salari de la por. Més despistat que mai, entre incests viscosos, amb un Bradfor Dillman vidriós i xop d'alcohol i suor, el francès Montand, després d'haver constituït una parella de fet explosiva amb Marilyn a *El multimillonario* (1960) i a la vida real, culminava el despropòsit d'un contracte equivocat, tant com el del director Tony Richardson, captat erròniament per Hollywood des de la seva Anglaterra irada del free cinema. Aquell experiment no quallava.

Potser per això es va poder

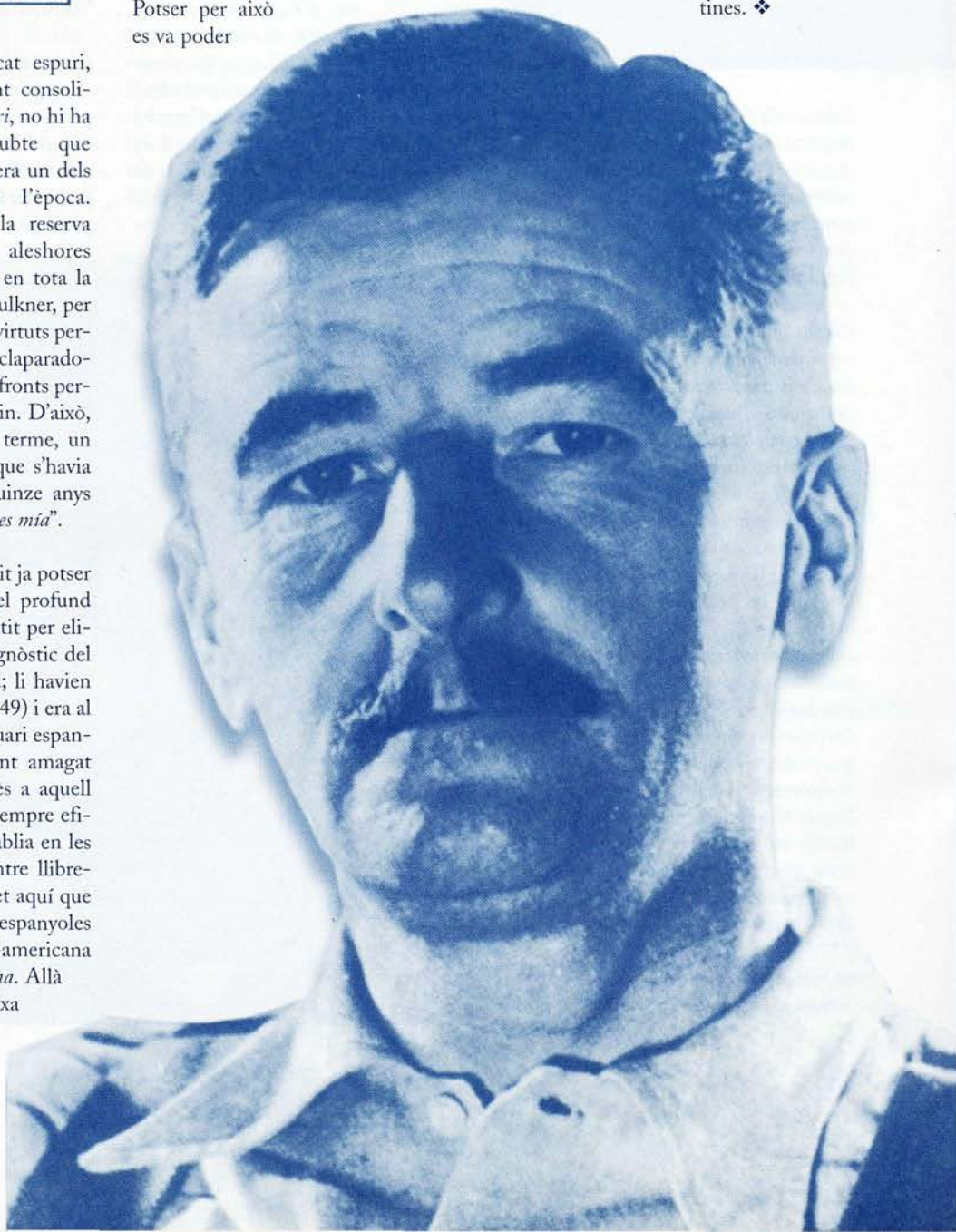
estrenar a Espanya, la reserva moral en què *Santuari*, la novel·la base d'aquell poti-poti, no estava autoritzada. I amb raó. Era una càrrega de dinamita que feia saltar per l'aire institucions tan espanyoles (i tan nord-americanes) com família, municipi i sindicat.

Albert Camus, faulknerià per amor, havia mort l'any anterior, però havia deixat escrita una sentència memorable: "*Santuari* significa la intrusió de la tragèdia grega a la novel·la policíaca". Vinti-i-cinc anys més tard vàrem poder estrenar una edició espanyola. Hi va arribar tard: els pecadors ja havíem llegit les aventures de Temple

Drake en edicions clandestines. ♦

Si es pren el significat espuri, però periodísticament consolidat, del terme *santuari*, no hi ha el més mínim dubte que Espanya, el 1962, n'era un dels més autèntics de l'època. Baluard fortalesa, refugi, la reserva moral d'Europa s'exhibia aleshores davant del món corromput en tota la seva esplendor. El senyor Faulkner, per exemple, no tenia suficients virtuts perquè el llegissin i es trobava aclaparadorament sobrat de pecats i d'afronts perquè fins i tot l'excomunicassin. D'això, se n'encarregaria, en darrer terme, un ministre gallec "*y ribarne*", que s'havia apoderat de les llibreries quinze anys abans d'afirmar que "*la calle es mía*".

William Faulkner havia escrit ja potser milions de paraules sobre el profund sud d'Estats Units, havia patit per elitista?, per victimista?, per agnòstic del cine? el món de Hollywood; li havien concedit el Premi Nobel (1949) i era al final de la seva vida. Al santuari espanyol, però, només era present amagat rere dels mostradors, sotmès a aquell codi fins i tot tendre, però sempre eficaçment còmplice que s'establia en les transaccions clandestines entre llibrers roigs i lectors roigs. I vet aquí que va arribar a les pantalles espanyoles una estranya pel·lícula nord-americana titulada *Rèquiem per una dona*. Allà s'hi mig amagava una moixa humida damunt d'una teulada de cotó tòrrid,





Treballant a casa*

Elena Ortega

L'estada del novel·lista William Faulkner a Hollywood va donar origen a un bon grapat d'anècdotes. Entre aquestes, les més famoses es refereixen a la seva mania d'escriure a casa. El 1932 va obtenir un contracte a la MGM per adaptar una de les seves novel·les. El seu amic, el director Howard Hawks, va convèncer els productors perquè Faulkner treballàs temporalment a ca seva d'Oxford, mentre arreglava els negocis de son pare que acabava de morir. Quan l'any següent la MGM va reclamar la presència a Hollywood de l'escriptor, el qual seguia tranquil·lament a ca seva de Mississippi, els va donar llargues pretextant que la seva dona tendria un fill el mes següent. La MGM el va treure defora adduint que aquell mètode de treball no anava amb ells.

Alguns anys més tard, el 1940, va ser contractat per la Warner Brothers per treballar als guions de *The Big Sleep* i *To Have and Have not*. Perquè se sentís còmode, la productora li va facilitar un magnífic despatx amb dues atractives secretàries. Com de costum, Faulkner va manifestar que s'estimava més fer feina a casa, a la qual cosa Jack Warner va contestar que no hi havia inconvenient, que podia anar i venir a gust seu. Quan algunes setmanes més tard va sorgir una qüestió urgent relacionada amb el guió, Jack Warner va enviar a cridar Faulkner. "Vostè sap que fa feina a casa...", li va advertir el seu ajudant. "Per descomptat", va dir Warner, "truqui'l a casa". "És una llarga distància", es va atrevir a dir mentre sol·licitava a l'operadora conferència amb Oxford, Mississippi. Warner no se'n podia avenir, del que sentia, quan li varen passar l'auricular va cridar: "Sr. Faulkner ¿com m'ha pogut fer això? ¿Com ha pogut abandonar la ciutat sense advertir-m'ho? Vostè va dir que seria treballant a casa..." Faulkner va replicar tranquil·lament: "I ho estic fent, ca meua és a Oxford, Mississippi..."

Faulkner va treballar en diverses ocasions pels grans estudis de Hollywood, durant la dècada dels trenta i

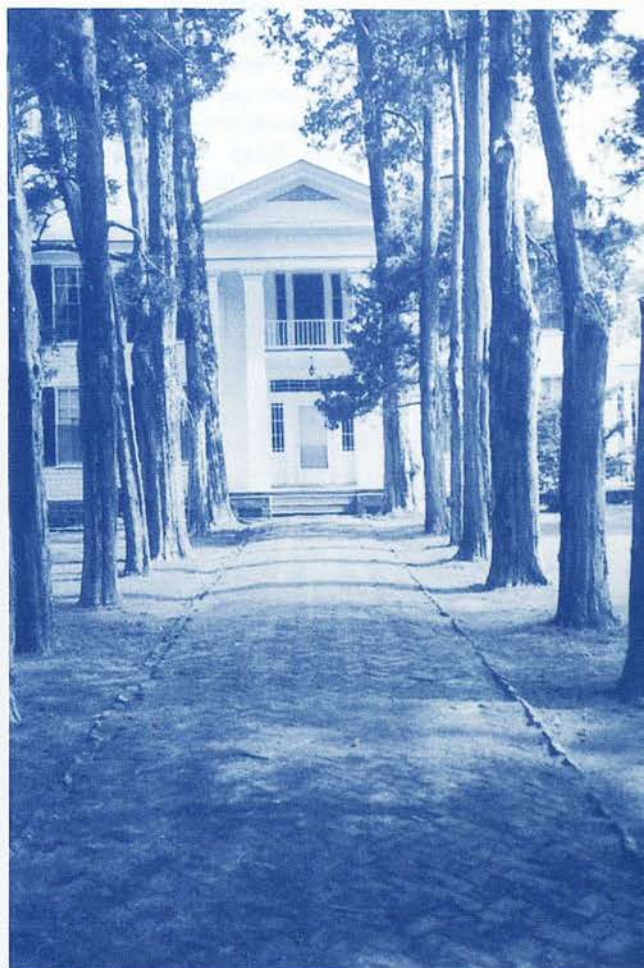
començaments dels quaranta. Molts dels guions en què hi va col·laborar no varen arribar a filmar-se mai, i la seva autoria a pel·lícules més o manco famoses, a penes es va conèixer.

Quan en certa ocasió se li va demanar com era capaç d'escriure vint-i-cinc pàgines de guió a la setmana, va contestar: "Només si em dic a mi mateix: em pagaran dissabte, em pagaran dissabte..." I és que Faulkner arrossegava una pesada càrrega familiar: ajudava econòmicament la viuda i el fill del seu germà, la seva pròpia dona i afrontava els deutes de son pare.

El director Howard Hawks va donar suport a Faulkner durant l'estada de l'escriptor a Hollywood. Sempre que podia, el contractava com a guionista de rodatge; li agradava tenir-lo prop del plató, per si necessitava crear o arreglar una escena. "Ho podia escriure gairebé tot; semblava que parlàvem el mateix idioma; sabia què em feia falta", diria Hawks. A Hawks li agradava endur-se Faulkner a les seves expedicions de caça, afició que tots dos compartien. En una d'aquelles ocasions, els acompanyava Clark Gable, la conversa va derivar cap a la literatura; l'actor li va demanar a Faulkner pels seus escriptors preferits. "Thomas Mann, John Dos Passos, Hemingway i jo", "Ah, vostè escriu senyor Faulkner?", va demanar Gable. "Doncs sí, i vostè a què es dedica, senyor Gable?", va replicar l'escriptor. En certa manera, com va apuntar Howard Hawks, tots dos es trobaven al mateix nivell: probablement Gable no havia llegit un llibre en sa vida, de la matei-

xa manera que Faulkner no havia vist mai una pel·lícula.

La darrera experiència al món del cine va ser llarga i traumàtica. Fermat a un contracte de set anys amb la Warner Brothers, que un agent sense experiència li havia arreglat en un moment que l'escriptor travessava una situació econòmica desesperada, Faulkner es



Rowan Oak

lamentava de no poder dedicar-se a escriure la seva novel·la més important. Mentrestant, Jack Warner es vantava de tenir en plantilla, per uns pocs dòlars, el millor escriptor viu del país.❖

**Aquest article, amb alguns afegitons, va ser publicat al núm. 20 de Temps Moderns.*

(Els qui no entenen les meves novel·les després d'haver-les llegides dues o tres vegades, els recoman que les llegeixin quatre vegades.)

W. F.

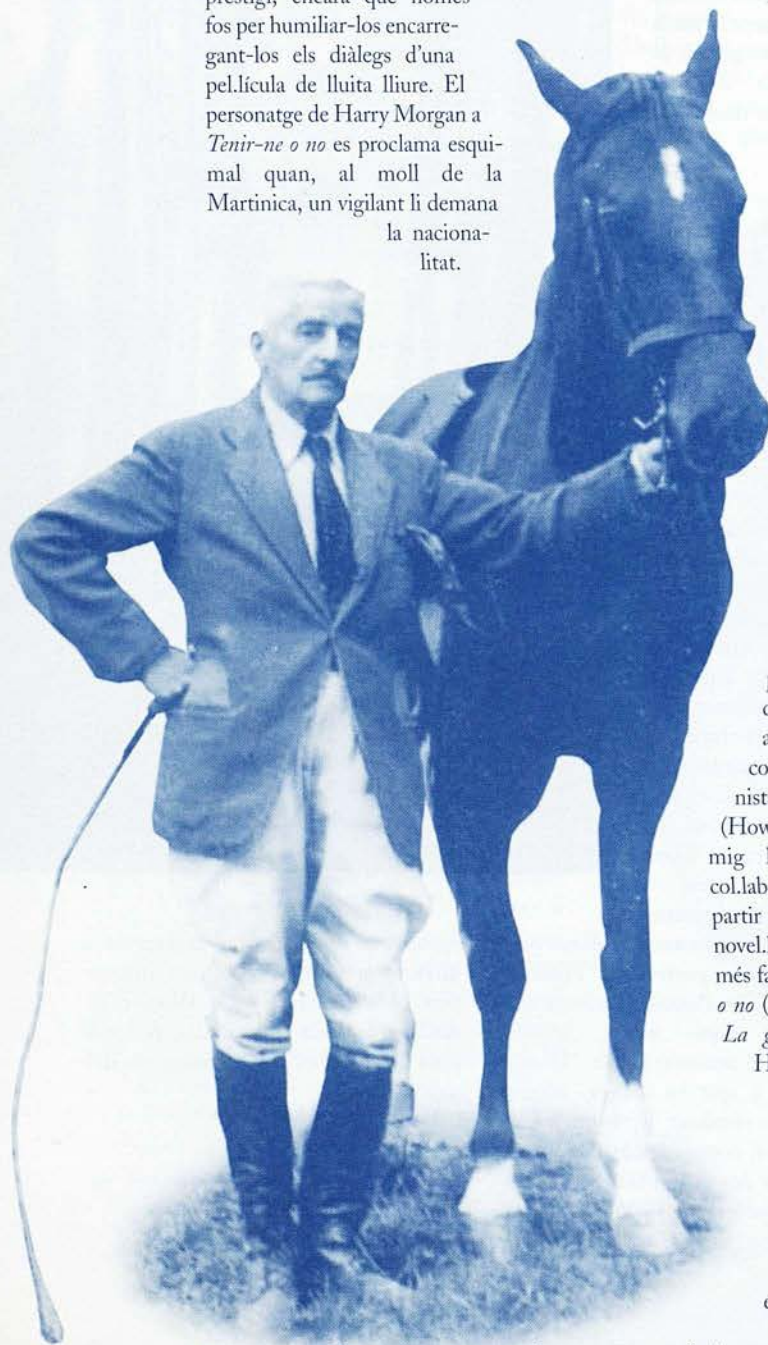


El cine a cavall

Eduardo Jordà

William Faulkner tenia un baix concepte del cine. Al final de la seva vida, va dir a un entrevistador que només acceptaria anar al cine si pogués entrar a la sala a cavall. I el cavall? Oh, això no seria cap problema: ja se n'encarregueria l'acomodador de guardar-se'l a part o banda.

La presència de Faulkner a Hollywood és un d'aquells desbarats que només es poden entendre per la mania dels antics productors d'envoltar-se d'escriptors de prestigi, encara que només fos per humiliar-los encarregant-los els diàlegs d'una pel·lícula de lluita lliure. El personatge de Harry Morgan a *Tenir-ne o no* es proclama esquimal quan, al moll de la Martinica, un vigilant li demana la nacionalitat.



És possible que Faulkner escrivís aquella rèplica, però la idea de Faulkner fent feina com a guionista a Hollywood és tan absurda com imaginar-se un esquimal de governador general de la Martinica, o John Huston com a president de la Lliga Internacional d'Abstemis.

Faulkner va anar a Hollywood per la senzilla raó que estava carregat de deutes. Howard Hawks li va oferir la feina, i de pas li va enviar el xec que li va permetre pagar-se el viatge. El

novel·lista va arribar a la Metro el 1932. Va passar per diversos estudis i va fer feina a diversos projectes, tot i que molts pocs varen arribar a realitzar-se. Durant les hores mortes s'engatava amb Hawks i vivia una història d'amor amb la secretària del director, Meta Carpenter. Com era previsible, Faulkner no va encaixar en el plans dels estudis i va acabar per especialitzar-se a detectar els errors estructurals dels guions escrits pels altres. (Avui dia, un individu amb el talent de Faulkner podria fer feina a escarada durant cinc cents anys). La seva darrera col·laboració com a guionista va ser *Terra de Faraons* (Howard Hawks, 1955). Pel mig hi va haver diverses col·laboracions insubstancials a partir d'adaptacions al cine de novel·les d'altres escriptors. Les més famoses varen ser *Tenir-ne o no* (Howard Hawks, 1944) i *La gran dormida* (Howard Hawks, 1946).

Sense aparèixer als crèdits, Faulkner va participar en el guió de *L'home del Sud* (Jean Renoir, 1946). Aquesta bella pel·lícula és la més acostada al seu

univers creatiu i potser l'única en què va participar que es pot qualificar de faulkneriana. La seva feina es va limitar a reescriure diverses escenes i a posar una mà a Renoir en els diàlegs. Tot i així, l'escenari de *L'home del Sud* podria ser perfectament el comtat de Yoknapatawpha que Faulkner va crear a les seves novel·les. Els grangers de la pel·lícula tampoc es diferencien molt de les famílies faulknerianes dels Bundren o els Snopes. El Ku Klux Klan, per cert, va boicotejar la pel·lícula quan es va estrenar als cines del Sud, cosa que demostra que Renoir se n'havia sortit, i tal vegada també Faulkner.

A Faulkner, educat en una fèrria tradició calvinista, li atreïen els temes bíblics, però ho va passar molt malament quan va haver de col·laborar en el guió de *Terra de Faraons*. L'anècdota és famosa i s'ha repetit sovint. A Hawks li va dir: "No sé com parlen els faraons. Et sembla bé que parlin com un sargent de Kentucky?" Harry Kunitz, el coguionista, li va suggerir: "Fes que parlin com el rei Lear". Al guió definitiu, Faulkner va llegir a la posteritat aquesta frase memorable: FARAÓ: Eh, com va la feina?" Entre les frases refusades hi ha una escena en què un alt sacerdot agafava el braç al faraó. Aquest reaccionava així: "Desprèn-me el braç". Quedava clar que els faraons de Faulkner parlaven a mitjan camí entre el rei Lear (un boig sublim, però boig al cap i a la fi) i un coronel de Kentucky (senil i alcohòlic i esbucal al porxo de ca seva, a punt que l'embarguin a causa dels deutes).

Al final de la seva vida, a Faulkner li va pegar per cavalcar. Per una estranya raó, se les enginyava perquè els cavalls el tirassin a totes les rases que se li presentaven. L'estiu de 1962, un cavall el va tirar per cinquena o sisena vegada. Faulkner tenia l'esquena destrossada i no podia suportar el mal. El va combatre a la seva manera: amb una gata mesopotàmica. La seva família el va internar -com en altres moltes ocasions- a una clínica de desintoxicació. Allà va morir d'una trombosi, mentre intentava posar-se dret, potser pensava que anava a pujar al cavall que els metges li tenien preparat per anar al cine. ♦

Si pogués entrar al cine a cavall, hi aniria. Imagini's que entràs cavalcant dins un cine i li demanàs a l'acomodadora: "Faria el favor d'aparcar-me el cavall?"

W. F.



Faulkner, o el final dels escriptors rebels

Antoni Serra

Llegia una biografia de Truman Capote —no excessivament estimulante, això és cert, sinó falaguerament mediocre— escrita per Gerald Clarke, *Truman Capote. A Biography* (1988), quan Jaume Vidal em telefona per recordar-me que, ara fa cent anys (no és que siguin gaire si t'has de condemnar promiscuament *in aeternum*), William Faulkner neixia a New Albany. I, res, que li hem de dedicar un monogràfic, diu ell. Ja sé què em toca: escriure alguna cosa sobre l'admirat narrador d'*Intruders in the Dust* i d'*As I Lay Dying*, tal com Déu i uns centenars de beats monjos manen... D'acord, entesos.

M'han dit que Faulkner i el cinema s'ajuntaren devers els anys trenta, però amb no gaire passió... Segur que va ser cosa de guionistes i d'altres vertebrats pilosos, em dic, sense trobar encara el clau roent on aferrar-m'hi.

I, de cop, és com si algú m'obris la capsula i jo fos el ninot que s'hi ha passat tancat segles i segles amb la molla comprimida: me'n record d'una secció, «Guionistes a Hollywood», i d'un article d'Elena Ortega —publicat el mes de febrer de 1996— que es titulava *Treballant a casa*. I vet aquí com, d'un racó no gaire alluny de la memòria, me'n revé un fragment: «El treball de Faulkner, com a guionista, poques vegades va arribar a la pantalla». I Faulkner (qui me'n podrà demostrar el contrari?) hi va sortir guanyant; i Hollywood, com sempre, hi va perdre—on era Griffith?— una

de les ja molt minses possibilitats de salvació: les gran companyies cinematogràfiques dels anys trenta i quaranta no eren més que l'avançada de la cultura homogeneïtzada que just ara, quan el nou mil·lenni es presenta com un equilibrista no gaire original, allarga la seva ombra patètica pertot arreu. A Hollywood, els gran genis sempre han acabat malament. Era possible ser Faulkner i viure com un guionista, aferrat a l'engrenatge de la gran màquina?

Entre Jaume Vidal i Elena Ortega m'han transportat, per la màgia del túnel del temps, als meus anys d'universitari (a la vella Facultat de Medicina i, per extensió, al Clínic: disseccions, autòpsies —no sempre de matinada—, anàlisi no forçosament sintàctica de cadàvers conservats dins formol), que foren els anys, precisament, en què vaig llegir per primer cop Faulkner: *Absalom, Absalom!*, d'una complexitat que m'obligà a un esforç sobrehumà, però reeixit, malgrat la piconadora francointel·lectual de Taure i la seva Anatomia I. D'aleshores ençà, Faulkner va ser el meu autor preferit, fins al punt que gairebé el vaig sacralitzar. No ho dic amb complaença, sinó amb sinceritat, perquè, en literatura, mai no s'ha de sacralitzar res si no es vol arribar a l'absurd. Però havia passat el xarmpió de Baroja i Valle-Inclán, el d'Stevenson i Conrad, així que, entre medul·les i cerebels a hores i memoritzacions inacabables, vaig penetrar en els territoris sorprenents de Faulkner i d'Scott Fitzgerald, i vaig preferir la literatura (amb la dosi necessària de cel·luloide en blanc i negre), a la medicina...

Què en fariem de la vida sense la literatura i sense el cinema, és a dir, sense imaginació ni llibertat?

Això mateix: pura (i puta) rutina *light*!

Cent anys de Faulkner, ara ja. La quantitat no és el problema perquè tot és relatiu. El problema és transmetre, comunicar les emocions que ens lliguen a Faulkner com «en la nit les flames a la fosca». Jaume Vidal i jo decidim de fer-ne una provatura i visionam un cop més *Barton Fink*, la pel·lícula dirigida pels germans Ethan i Joel Coen. En uns urinaris en blanc i negre, William Faulkner (o el seu antònim, W. P. Mayhew) hi deixa caure una sentència, un avís a la curiositat rebel d'un jove guionista acabat d'arribar a la màgia de la purpurina: «Tots els escriptors rebels, tard o d'hora, acabaran recalant aquí, a les grans mines de sal (Hollywood)», li amolla, amb aquella rotunditat descreguda i irònica. I Faulkner, per alliberar-se de l'absurd, de l'opressió i de la mediocritat, que no és mai gens ni mica efímera, ai las! elegix com a antidot allò que ell en diu «lubricant social» o sia, l'alcohol. Un altre més a la llista. Roth mateix, a París, hi troba empara, redòs, al seu estat d'exili perpetu o de desterrament d'un món tothora habitat i sempre inhabitable.

I què és el guionista —a Hollywood o al regne de Xauxa, tant és—, sinó un etern exilat de la geografia del no-res?

Faulkner fa dir a un dels seus personatges d'*Intruder in the Dust* que el que ens ha de «preocupar és a on anam i com». Però, anam a algun lloc? Ho podem preguntar a Capote, a Donald Trumbo, a Raymond Chandler... Ningú —no hi ha Internet que valgui en el cel miraculós dels querubins— no ens hi donarà resposta. El llenguatge de les ombres és el llenguatge del silenci. Faulkner, o W. P. Mayhew, ja ho va dir tot a *Barton Fink*.

Jo, entre i entre, pateixo d'esclerosi aguda en aquesta societat de savis...

Ideo precor... ♦

Barton Fink





Filmografia de Faulkner

En aquestes dues pàgines publicam la ressenya completa dels films en què William Faulkner va tenir participació. Pensam que es tracta d'un document interessant tant pels cinèfils com pels interessats en l'obra faulkneriana. Hem extret la informació del llibre *Faulkner and film*, de Bruce F. Kavin (Frederick Ungar Publishing Co., 1977), el qual no tenim constància que s'hagi traduït ni al català ni al castellà.

- 1 *Manservant*, tractament de 21 pàgs. basat en el relat de Faulkner "Love". 25 de maig, 1932 (MGM)
- 2 *The College Widow*, tractament de 13 pàgs. 26 de maig, 1932 (MGM)
- 3 *Absolution*, tractament de 9 pàgs. basat en el relat de Faulkner "All the Dead Pilots". 1 de juny, 1932 (MGM)
- 4 *Flying the Mail*, tractament de 16 pàgs. basat en un relat original i tractament de Ralph Graves i Barnard Fineman. 3 de juny, 1932 (MGM)
- 5 *Turn to the Right* (projecte assignat: no hi ha constància que escrivís res). Juny de 1932 (MGM)
- 6 *Today we Live/Turn About*, tractament de Faulkner basat en el seu relat "Turn About". Cap a juliol de 1932 (MGM)
- Turn About*, guió de 122 pàgs. de Faulkner, però firmat per ell i Hawks. 24 d'agost, 1932.
- Today we Live*, guió d'Edith Fitzgerald i Dwight Taylor finalment basat en la segona part del guió de Faulkner; diàlegs addicionals de Faulkner. 28 de novembre, 1932
- Today we Live*, estrenada el 3 de març, 1933 (MGM)
- Crèdits: Productor (Prod) i Director (Dir) Howard Hawks; Fotografia (F) Oliver T. Marsh; Muntatge (M) Edward Curtis; Guió (G) Edith Fitzgerald i Dwight Taylor; història i diàlegs William Faulkner. Intèrprets (Int): Joan Crawford, Gary Cooper, Robert Young, Franchot Tone, Roscoe Karns, Louise Closser Hale.
- 7 *War Birds*, tractament basat en els relats "Ad Astra" i "All the Dead Pilots" i en part en la novel·la *Sartoris*, així com en la novel·la que tenia assignada per adaptar: *Diary of the Unknown Aviator* de John McGavock Grider (en la qual la MGM havia estat treballant des de 1926 sota els títols *Honor* i *War Birds*, en els quals es podria haver basat Faulkner per "Ad Astra"). 1932 MGM.
- War Birds*, guió de 143 pàgs. Desembre, 1932-12 de gener, 1933 (possiblement revisat el març de 1933)
- 8 *Honor*, tractament de Harry Behn, basat en el relat de Faulkner "Honor". Gener de 1933 MGM
- Guió de 107 pàgs. de Harry Behn, Jules Furthman i possiblement de Faulkner. 30 de març, 1933 (revisat el 10 de maig, 1933)
- 9 *Mythical Latin-American Kingdom Story* (títol de treball), guió de 110 pàgs. Finals de març-26 d'agost, 1933 MGM
- 10 *Lazy River/Bride of the Bayou/In Old Louisiana/Louisiana Lou*, guió de Lucien Hubbard, basat en l'obra teatral *Ruby* de Lea David Freeman. Faulkner va treballar en els diàlegs durant el rodatge. 26 d'abril-13 de maig, 1933 MGM
- Lazy River*, estrenada el 7 de març, 1934
- Crèdits: Prod. Lucien Hubbard; Dir. George B. Seitz; G. Lucien Hubbard; Int. Jean Parker, Robert Young, Ted Healy, Nat Pendleton, C. Henry Gordon.
- 11 *Sutter's Gold*, tractament de Sergei Eisenstein (ajudat per Ivor Montagu i G.V. Alexandrov, basat en la biografia *L'or* de Blaise Cendrars. 1930 Paramount
- Tractament de 107 pàgs., juliol de 1934 Universal (per Hawks)
- Sutter's Gold*, estrenada el març de 1936 per Universal.
- Crèdits: Prod. Edmund Grainger; Dir. James Cruze; G. Jack Kirkland, Walter Woods i George O'Neill, basat en *L'or* i en un relat de Bruno Frank. Int. Edward Arnold, Lee Tracy, Binnie Barnes, Katharine Alexander, Harry Carey, Billy Gilbert.
- 12 *The Road to Glory/Wooden Crosses/Zero Hour*
- Les croixes de bois* (1932), film dirigit per Raymond Bernard, basat en una novel·la del mateix nom de Roland Dorgelès.
- Wooden Crosses*, guió de 170 pàgs. de Faulkner i Joel Sayre, basat en el film anterior i en un relat de Howard Hawks fet a partir de les experiències d'un soldat que va torbar a París. 16-31 de desembre, 1935. 20th Century Fox. Història revisada per Nunnally Johnson, amb incorporació de canvis suggerits per Darryl F. Zanuck (10 de gener, 1936).
- Wooden Crosses*, primer guió provisional de Sayre i Johnson. 14 de gener, 1936.
- Wooden Crosses*, primer guió final de Sayre i Johnson, incorporant-hi canvis introduïts per Zanuck. 24 de gener, 1936.
- Wooden Crosses*, segon guió final de Sayre i Johnson. 27 de gener, 1936.
- Zero Hour*, tercer guió final (135 pàgs.) per Sayre i Johnson; el més aproximat al film una vegada filmat. 27 de gener, 1936 (revisat el 29 de gener, 1936). Noves escenes escrites l'abril de 1936, probablement per Faulkner i Hawks.
- The Road to the Glory*, estrenada el 2 de juny de 1936 per 20th Century Fox.
- Crèdits: Prod. Darryl F. Zanuck; Prod. assoc. Nunnally Johnson; Dir. Howard

Hawks; F. Gregg Toland; M. Edward Curtis; G. Joel Sayre i Faulkner; Int. Frederic March, Warner Baxter, Lionel Barrymore, June Lang, Gregory Ratoff, Victor Kilian. 13 *Banjo on my Knee*, tractament de 32 pàgs. de la cinquena i sisena seqüències en un tractament en col·laboració coordinat per Nunnally Johnson i basat en la novel·la *Banjo on my Knee* de Harry Hamilton. Febrer-març 1936. 20th Century-Fox.

Tractament revisat de 44 pàgines el març de 1936.

Guió de Francis Edwards Faragoh, basat lliurement en el tractament en col·laboració. 15 de maig, 1936

Guió de Nunnally Johnson, descartant-ne la major part de l'anterior. 19 de juny, 1936.

Guió final de Johnson. 18 d'agost, 1936.

Banjo on my Knee, estrenada el novembre de 1936. 20th Century-Fox.

Crèdits: Prod. Darryl F. Zanuck; Prod. assoc. i G. Nunnally Johnson; D. John Cromwell; Int. Barbara Stanwyck, Joel McCrea, Walter Brennan, Buddy Ebsen, Helen Westley, Walter Catlett, Katharine de Mille, Victor Kilian, Anthony Martin, Minna Gombell i el Hall Johnson Choir.

14 *Gunga Din*, revisió del tractament i del diàleg. Març-abril, 1936. RKO

Gunga Din estrenada el gener de 1939

Crèdits: Prod. i Dir. George Stevens; G. Joel Sayre i Fred Guiol; Hist. Ben Hecht i Charles MacArthur, basada en el poema "Gunga Din" de Rudyard Kipling; Int. Cary Grant, Victor McLaglen, Douglas Fairbanks Jr., Sam Jaffe, Eduardo Ciannelli, Joan Fontaine.

15 *Slave Ship/The Last Slaver*

The Last Slaver, guió de Sam Hellman i Gladys Lehman, basat en la novel·la *The Last Slaver* de George S. King. 22 de juny, 1936

The Last Slaver, guió provisional de Faulkner i Nunnally Johnson, basat en el guió anterior amb la incorporació de canvis suggerits per Zanuck. Agost-setembre, 1936. 20th Century-Fox.

The Last Slaver, guió final revisat per Johnson. 15 de desembre, 1936

Slave Ship, estrenada el juny de 1936

Crèdits: Prod. Darryl F. Zanuck; Prod. assoc. Nunnally Johnson; Dir. Tay Garnett; F. Ernest Palmer; M. Lloyd Nosler; G. Sam Hellman, Lamar Trotti i Gladys Lehman; Hist. William Faulkner; Int. Warner Baxter, Wallace Beery, Elizabeth Allan, Mickey Rooney, George Sanders, Jane Darwell, Joseph Schildkraut i el Hall Johnson Choir.

16 *Four Men and a Prayer*, observacions i revisions menors sobre un tractament de Sonya Levien i Wallace Sullivan, basat en la novel·la *Four Men and a Prayer* de David Garth. 1-2 de setembre, 1936. 20th Century-Fox.

Four Men and a Prayer, acabada el 29 d'abril de 1938.

Crèdits: Prod. Kenneth MacGowan; Dir. John Ford; G. Richard Sherman, Sonya Levien i Walter Ferris; Int. Loretta Young, Richard Greene, George Sanders, David Niven, C. Aubrey Smith, William Henry.

17 *Submarine Patrol/Splinter Fleet*

Splinter Fleet, guió de 129 pàgs. de Faulkner i Kathryn Scola, basat en la novel·la *The Splinter Fleet of the Otranto Barrage* de Ray Millholland. 4 de setembre-30 de novembre, 1936.

Submarine Patrol, estrenada el 25 de novembre, 1938

Crèdits: Prod. Darryl F. Zanuck; Prod. assoc. Gene Markey; Dir. John Ford; G. Rian James, Darrell Ware i Jack Yellen; Int. Richard Greene, Nancy Kelly, Preston Foster, George Bancroft, Slim Summerville, John Carradine, Joan Valerie, Maxie Rosenbloom, Ward Bond, Elisha Cook Jr.

18 *Dance Hall/The Giant Swing/The Bouncer and the Lady*, petita contribució al guió de Kathryn Scola i Lamar Trotti, basat en la novel·la *The Giant Swing* de William Riley Burnett. 9-11 de març, 1937. 20th Century-Fox.

Dance Hall, estrenada el juny de 1941.

Crèdits: Prod. Sol M. Wurtzel; Dir. Irving Pichel; G. Stanley Rauh i Ethel Hill; Int. Cesar Romero, Carole Landis, William Henry, June Storey, J. Edward Bromberg.

19 *Drums Along the Mohawk*, tractament de 26 pàgs. basat en la novel·la *Drums Along the Mohawk* de Walter D. Edmonds. Març, 1937. 20th Century-Fox.

Guió de 238 pàgs. sense firmar, però probablement de Faulkner. 3 de juliol, 1937.

Guió final de Lamar Trotti, basat en tractaments de Sonya Levien i Walter Edmonds. Abril-maig, 1939.

Drums Along the Mohawk, estrenada el novembre de 1939.

Crèdits: Prod. Darryl F. Zanuck; Dir. John Ford; G. Lamar Trotti i Sonya Levien; Int. Claudette Colbert, Henry Fonda, Edna May Oliver, Eddie Collins, John Carradine, Dorris Bowden, Ward Bond, Chief Big Tree, Robert Lowery, Arthur Shields, Roger Imhof.

20 *The De Gaulle Story*, guió de 153 pàgs. Juliol-novembre, 1942 (revisat el març de 1943). Warner Bros.

21 *Air Force*, Faulkner va reescriure dues escenes del guió de Dudley Nichols. Setembre 1942. Warner Bros.

Air Force, estrenada el 20 de març de 1943

Crèdits: Prod. Hal B. Wallis; Dir. Howard Hawks; F. James Wong Howe, Elmer Dyer i Charles Marshall; M. George Amy; G. Dudley Nichols; Int. B-17 núm. 05564, John Ridgely, John Garfield, Harry Carey, George Tobias, James Brown, Gig



Young, Arthur Kennedy, Charles Drake, Ward Wood.

22 *Revolt in the Earth*, guió de 62 pàgs. de Faulkner i Dudley Murphy, basat en la novel·la de Faulkner *Absalom, Absalom!* i en el seu relat "Wash". Finals de 1942.

23 *The Life and Death of a Bomber/Liberator Story*, tractament. Novembre, 1942-23 de gener 1943. Warner Bros.

24 *Background to Danger*, Faulkner, A.I. Bezzerides i Daniel Fuchs varen fer petites revisions en un guió de W.R. Burnett, basat en la novel·la *Uncommon Danger* d'Eric Ambler. 23 de novembre-7 de desembre, 1942. Warner Bros.

Background to Danger, estrenada el juny de 1943.

Crèdits: Prod. Jerry Wald; Dir. Raoul Walsh; G. W.R. Burnett; Int. George Raft, Brenda Marshall, Sidney Greenstreet, Peter Lorre, Osa Massen, Turhan Bey.

25 *Northern Pursuit/To the Last Man/ Five Thousand Trojan Horses*, guió de Faulkner, A.I. Bezzerides, Robert Rossen, Frank Gruber i d'altres, basat en el relat "Five Thousand Trojan Horses" de Leslie T. White. Febrer, 1943. Warner Bros.

Northern Pursuit, estrenada el novembre de 1943.

Crèdits: Prod. Jack Chertok; Dir. Raoul Walsh; G. A.I. Bezzerides; Int. Errol Flynn, Julie Bishop, Helmut Dantine, John Ridgely, Gene Lockhart, Monte Blue.

26 *Deep Valley*, continuïtat i diàlegs (38 pàgs.), basat en la novel·la *Deep Valley* de Dan Totheroh. Març 1943. Warner Bros.

Deep Valley, estrenada l'agost de 1947.

Crèdits: Prod. Henry Blanker; Dir. Jean Negulesco; G. Salka Viertel i Stephen Morehouse Avery; Int. Ida Lupino, Dane Clark, Wayne Morris, Fay Bainter, Henry Hull, Willard Robertson.

27 *Country Lawyer*, tractament de 52 pàgs. Il·lunyanament basat en la crònica familiar *Country Lawyer* de Bellamy Partridge. Març 1943. Warner Bros.

28 *Battle Cry*, tractament de Faulkner i Howard Hawks. Abril 1943. Warner Bros.

Primer guió provisional de 140 pàgs. 21 d'abril de 1943.

Segon guió provisional de 231 pàgs. Juny 1943

Tercer guió provisional de Faulkner i Steve Fisher. 21 de juny 1943

Revisió de les seqüències franceses i russes (117 pàgs.). Juliol 1943.

29 *Who?*, tractament de 51 pàgs. basat en una idea de Henry Hathaway i William Bacher (segurament provinent de la novel·la *A Fable*). Setembre-novembre 1943.

30 *To Have and Have Not*, tractament de Howard Hawks i Ernest Hemingway, basat en la novel·la *To Have and Have Not* de Hemingway.

Guió de Faulkner i Jules Furthman. Febrer 1944. Warner Bros.

Revisions de Faulkner, Furthman, Hawks i "Stuttering Sam." Març-maig 1944.

To Have and Have Not estrenada l'11 d'octubre de 1944.

Crèdits: Prod. i Dir. Howard Hawks; F. Sidney Hickox; M. Christian Nyby; G. Jules Furthman i William Faulkner; Int. Humphrey Bogart, Lauren Bacall, Walter Brennan, Hoagy Carmichael, Dan Seymour, Marcel Dalio, Walter Sande.

31 *God Is My Co-Pilot*, tractament de 15 pàgs. basat en l'autobiografia *God Is My Co-Pilot* del coronel Robert Lee Scott. Febrer-agost 1944. Warner Bros.

God Is My Co-Pilot estrenada el març de 1945.

Crèdits: Prod. Robert Buckner; Dir. Robert Florey; G. Peter Milne; Int. Dennis Morgan, Dane Clark, Raymond Massey, Alan Hale, Andrea King, John Ridgely, Richard Loo.

32 *The Damned Don't Cry*, tractament basat en un relat de Gertrud Walker i en el propi relat de Faulkner "The Brooch". Maig-juny 1944. Warner Bros.

The Damned Don't Cry, estrenada l'abril de 1950.

Crèdits: Prod. Jerry Wald; Dir. Vincent Sherman; G. Harold Medford i Jerome Weidman; Int. Joan Crawford, David Brian, Steve Cochran, Kent Smith.

33 *The Adventures of Don Juan*, Faulkner va revisar un guió basat en un relat de Herbert Dalmas. Juny, 1944. Warner Bros.

The Adventures of Don Juan, estrenada el desembre de 1945.

Crèdits: Prod. Jerry Wald; Dir. Vincent Sherman; G. George Oppenheimer i Harry Kurnitz; Int. Errol Flynn, Viveca Lindfors, Robert Douglas, Alan Hale.

34 *Fog over London / The amazing Dr. Clitterhouse*

The amazing Dr. Clitterhouse (1938), pel·lícula dirigida per Anatole Litvak, basada en l'obra de teatre del mateix títol de Barré Lyndon; guió de John Huston i John Wexley.

Fog over London, tractament per una segona versió del guió anterior.

Fog over London, segon tractament. Agost 1944

35. *Escape in the desert / Strangers in our midst / The petrified forest*

The Petrified Forest (1936), pel·lícula dirigida per Archie Mayo basada en l'obra de teatre del mateix nom de Robert Sherwood.

Strangers in Our Midst, guió de Faulkner i A. I. Bezzerides, basat il·lunyanament en l'anterior.

Juliol-agost, 1944, Warner Bros.

Escape in the Desert, estrenada el maig de 1945 per la Warner Bros.

Crèdits: Prod. Alex Gottlieb; Dir. Edward A. Blatt; G. Thomas Job, basat en una adaptació de Marvin Borowsky sobre l'obra de teatre de Sherwood; Int. Philip Dorn, Helmut Dantine, Jean Sullivan, Alan Hale, Irene Manning, Samuel S. Hinds.

36. *The Southerner*

Guió de Jean Renoir i Nunnally Johnson, basat en l'adaptació d'Hugo Butler de la novel·la *Hold Autumn in Your Hand* de George Sessions Perry.

1944, Producing Artists.

Guió final de Faulkner i Renoir, possiblement l'estiu de 1944.

The Southerner, estrenada el 30 d'abril de 1945 per la United Artists.

Crèdits: Prod. David L. Loew i Robert Hakim; Dir. i Scr. Jean Renoir; F. Lucien Andriot; M. Gregg Tallas; Int. Zachary Scott, Betty Field, J. Carrol Naish, Beulah Bondi, Charles Kemper.

37. *The Big Sleep*. Guió de 172 pàgines de Faulkner i Leigh Brackett basat en la novel·la *The Big Sleep* de Raymond Chandler.

Agost-setembre, 1944, Warner Bros.

Crèdits: Prod. i Dir. Howard Hawks; F. Sidney Hickox; M. Christian Nyby; G. William Faulkner, Leigh Brackett i Jules Furthman; Int. Humphrey Bogart, Lauren Bacall, John Ridgely, Martha Vickers, Dorothy Malone, Charles Waldren, Elisha Cook, Bob Steele, Sonia Darrin, Louis Jean Heydt.

38. *Mildred Pierce*

Faulkner revisa el guió basat en la novel·la *Mildred Pierce* de James M. Cain.

Novembre, 1944, Warner Bros.

Mildred Pierce, estrenada el setembre de 1945 per la Warner Bros.

Crèdits: Prod. Jerry Wald; Dir. Michael Curtiz; G. Randal MacDougall i Catherine Turney; Int. Joan Crawford, Jack Carson, Zachary Scott, Eve Arden, Bruce Bennett, Ann Blyth.

39. *Barn Burning*.

Tractament de 50 pàgines de Faulkner i A. L. Bezzerides, basat en la història de Faulkner *Barn Burning*.

Estiu de 1945.

40. *Stallion Road*

Tractament de 17 pàgines basat en la novel·la *Stallion Road* de Stephen Longstreet.

Juny de 1945, Warner Bros.

Primer guió provisional de 134 pàgines, juny-juliol de 1945.

Segon guió provisional de 151 pàgines, agost de 1945.

Guió definitiu de Stephen Longstreet admirant però no imitant la versió de Faulkner.

Stallion Road estrenada l'abril de 1947 per la Warner Bros.

Crèdits: Prod. Alex Gottlieb; Dir. James V. Kern; G. Stephen Longstreet; Int. Ronald Reagan, Alexis Smith, Zachary Scott, Peggy Knudsen.

41. *Continuous Performance*.

Tractament de 38 pàgines de Faulkner i un col·laborador desconegut.

A principis del 1946.

42. *One Way to Catch a Horse*.

Tractament de 36 pàgines.

Sense data. Possiblement el 1946.

43. *Dreadful Hollow*.

Guió de 159 pàgines.

Sense data, probablement el 1940 (per Hawks).

44. *Intruder in the Dust*.

Faulkner revisa parcialment el guió que Ben Maddow escriu basat en la novel·la de Faulkner *Intruder in the dust*.

Febrer, 1949, MGM.

Intruder in the Dust estrenada el 22 de novembre de 1949 per la MGM.

Crèdits: Prod. i Dir. Clarence Brown; F. Robert Surtees; M. Robert J. Kern; G. Ben Maddow; Int. Juano Hernández, David Brian, Claude Jarman, Elizabeth Patterson, Porter Hall, Will Geer, Charles Kemper, Elzie Emanuel, David Clarke.

45. *The Left Hand of God*.

Guió basat en la novel·la *The left Hand of God* de William E. Barrett.

Febrer-març de 1951 per la Warner Bros (per Hawks).

The Left Hand of God estrenada el setembre de 1955 per la 20th Century Fox.

Crèdits: Prod. Buddy Adler; Dir. Edward Dmytryk; G. Alfred Hayes; Int. Humphrey Bogart, Gene Tierney, Lee J. Cobb, Agnes Moorehead, E. G. Marshall.

46. (TV) *The Brooch*.

Pel·lícula per a la televisió basada en la història de Faulkner *The Brooch*.

Març, 1953, CBS.

Guió final per Faulkner, Ed Rice i Richard McDonagh el març de 1953.

The Brooch emesa per la Lux Video Theatre el 2 d'abril de 1953.

47. (TV) *Shall not Perish*.

Pel·lícula per a la televisió basada en la història de Faulkner *Shall not perish*.

Abril, 1953, CBS.

Shall not Perish emesa per la Lux Video Theatre l'11 de febrer de 1954.

48. (TV) *Old Man*.

Tractament de 42 pàgines basat en *Old Man*, part de la novel·la de Faulkner *The wild palms*.

Abril de 1953.

49. *Land of the Pharaohs*.

Guió de Faulkner, Howard Hawks, Harry Kurnitz i, probablement Harold Jack Bloom. Desembre 1953 - març 1954, Warner Bros.

Guió definitiu de 122 pàgines per Hawks i Kurnitz, revisió menor que l'esmentada anteriorment.

28 de setembre de 1954.

Land of the Pharaohs estrenada el 2 de juliol de 1955 per la Warner Bros.

Crèdits: Prod. i Dir. Howard Hawks; F. Lee Garmes i Russell Harlan; M. V. Sagovsky; G. William Faulkner, Harry Kurnitz i Harold Jack Bloom; Int. Jack Hawkins, Joan Collins, Alexis Minotis, James Robertson Justice, Dewey Martin, Sidney Chaplin, Kerima, Luisa Boni, Piero Giagnoli.

50. (TV) *The Graduation Dress*.

Sèrie televisiva per Faulkner i Joan Williams.

Sense data, probablement a finals del 1950. CBS.

The Graduation Dress emesa al General Electric Theatre el 30 d'octubre de 1960.

(La Biblioteca de la Universitat de Virginia guarda tres manuscrits sense títol ni data no esmentats aquí).

51. (Personatges: Zweistein i Dale, possiblement el 1948)

52. Guió sense títol (32 pàgines).

(Personatges: Sarastro, Anna, Rico i David, possiblement a principis del 1940).

53. Sèries de televisió sense títol (6 pàgines).

(Manuscrit mecanografiat en vers d'algunes pàgines de *The mansion* a finals del 1950).

Estrenes en sessió CONTÍNUA

Boulevard d'ombres

Temps moderns
Format 125x185mm
144 pàgines
Preu: 1.600 ptes.

El (meu) testament literari

Antoni Serra
Format 125x185mm
175 pàgines
Preu: 1.450 ptes.

Terra Incognita

Eduardo Jordà
Format 125x185mm
144 pàgines
Preu: 1.450 ptes.

Fotobiografia Miquel Àngel Riera

Francesc Amengual
Format 240x220mm
132 pàgines
Preu: 2.500 ptes.

PAPIROFLÈXIA JURÀSSICA

Miguel Àngel Echeverría

Papiroflèxia Juràssica

Miguel Àngel Echeverría
Format 220x250mm
128 pàgines
Preu: 2.500 ptes.

La cuina de Na Margalida de Can Tàpera

Margalida Alemany
Format 205x280mm
220 pàgines
Preu: 4.450 ptes.

Fortunio Bonanova Un home de llegenda

C. Aguiló / J. A. Mendiola
Format 230x210mm
101 pàgines
Preu: 3.000 ptes.

FORTUNIO BONANOVA Un home de llegenda

C. Aguiló / J. A. Mendiola

Miquel Àngel Riera Fotobiografia

A CURA DE FRANCESC AMENGUAL

di7
GRUP D'EDICIÓ

Antoni Torrandell, 17
07350 Binissalem. Illes Balears
Tel. 87 03 48. Fax 87 05 91
E-mail: di7@ibacom.es



Inaki Revésado

EL COLOR DE LAS NUBES,

de Mario Camus.

Hi ha pel·lícules que sempre seran recordades per l'impacte que alguna de les seves imatges produeixen dins el cor. Aquest film té aquesta virtut, oferint-nos una escena antològica en la qual tres personatges (dos nins i una senyora gran) miren la mar, al mateix temps que els nins s'acosten a la senyora cercant la protecció que no tenen. Com que la resta de la pel·lícula no desmereix aquest punt àlgid, podem dir que ens trobam davant d'una pel·lícula rodona: un Camus quasi perfecte.

Valoració: 3

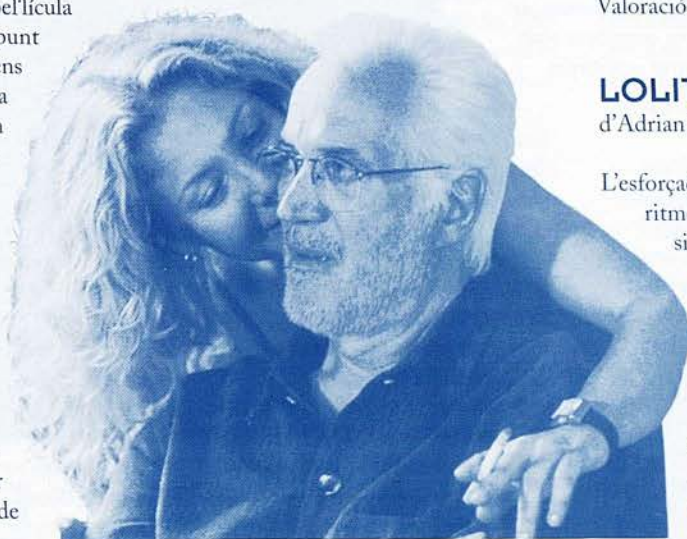
MARTÍN (HACHE),

d' Adolfo Aristarain.

Aquesta és una història sobre la fredor, sobre el mur defensiu que ens col·locam per amagar els sentiments, de

tanta de por com ens fan. És una pel·lícula dura, perquè els personatges pateixen els mateixos horrors als quals tohom ha de plantar cara. Els actors donen a cada personatge el punt just i necessari que la història requereix, i la càmera només és l'instrument objectiu que recull unes escenes perfectament lligades. Gran pel·lícula. Sobèrbia Cecilia Roth.

Valoració: 4



RIEN NE VA PLUS (NO VA MÀS),

de Claude Chabrol

Quina llàstima que el títol d'aquesta història sigui una clara referència a allò que el film és capaç de donar: molt poc i res pus. Pel·lícula petita, avorrida a estones, inversemblant unes altres. Incomprensible el suport del jurat i de la crítica a Sant Sebastià. Només la parella protagonista queda molt per damunt de tota la resta. Massa poc.

Valoració: 1

LOLITA,

d'Adrian Lyne

L'esforçada feina dels actors, el bon ritme narratiu, l'adequada composició musical i la molt acurada ambientació no aconsegueixen amagar les moltes deficiències d'un guió massa poc creïble, que arriba a uns punts patètics en els darrers quinze minuts del film. Confés que tampoc he pogut acabar mai la novel·la de Nabòkov. Valoració: 1.

Josep Carles Romaguera

HAMLET

de Kenneth Branagh

Segurament ens trobam davant la més encertada i fidel (en tots els sentits) adaptació al cinema de la conegudíssima obra de William Shakespeare. El film resulta ser un brillant exercici en el qual destaquen l'hàbil domini del ritme -que ajuda a pair millor el llarg metratge-, l'agilitat del diàleg i el nervi en la posada en escena, que li dona un caire plenament cinematogràfic. Deixant de banda un cert abús en la planificació, el resultat és molt plaent.

Valoració: 4

ONE NIGHT STAND

(Después de una noche) de Mike Figgis

"One night stand.. o com després de sortir del cinema un es pot espatarrar de rialles per tal de superar el trauma que suposa haver vist una de les pitjors pel·lícules de la seva vida". Perquè aquesta, de ben segur, és dolenta, dolenta. Plena de temps morts (que maten d'avorriment) i de situacions ridícules, la pel·lícula no té ni coherència, ni continuïtat, i a més un fil narratiu inexistent i un relat sense cap ni peus. Un esteticisme gratuït, un formalisme buit i una posada en escena grotesca i risible rematen el cervell de l'espectador. Ànim: els asseguro que aguantar-la sencera és tot un repte.

Valoració: 0

MY BEST FRIEND'S WEDDING

(La boda de mi mejor amigo) de Paul J. Hogan

Passable intent de recuperar la típica comèdia rosa del Hollywood clàssic. El problema del film rau en dos fac-

tors importants: l'encallament en què cau per moments la narració dels fets, i que no es correspon amb uns personatges ben tractats, i el descartat intent per crear la comicitat d'una manera simplista, fet que es dona en algunes escenes amb Julia Roberts. Tret d'això hi podem trobar certa gràcia en escenes aïllades i en la interpretació.

Valoració: 2

COPLAND

de James Mangold

Aquesta pel·lícula resulta ser novella, irregular i està servida pel lluïment d'un repartiment efectiu i de gran renom. El film trontolla en el seu argument tant en el motius que serveixen de punt de partida per l'argument, com en el seu desenllaç final, el qual desentona de manera absurda amb la resta d'intencions, dramàtiques i narratives, d'una pel·lícula que rebutja pretenciosos discursos i encerta en la creació d'ambients.

Valoració: 2





Joan Doyer

LOS HERMANOS MACMULLEN

d'Edward Burns

Enèsima insistència en la confusió sentimental al voltant dels trenta. Una baula més, i no la més interessant, de la cadena que va començar amb *Choose me* i va continuar amb *Singles o Amor y otras catástrofes*.

Valoració: 1

MIMIC

de Guillermo del Toro

Apoteosi del cop d'efecte musical, del racó tenebrós, de la pluja urbana i del passadís fosc. Serveix per passar una estona de pura evasió, però la flaire del còctel no té gaire bouquet: els títols de crèdit recorden *Seven*; la moralina ecologista, *Parc juràssic*; l'escenografia (mutatis mutandis), *Alien* i l'ambientació, *Blade runner* - encara! -.

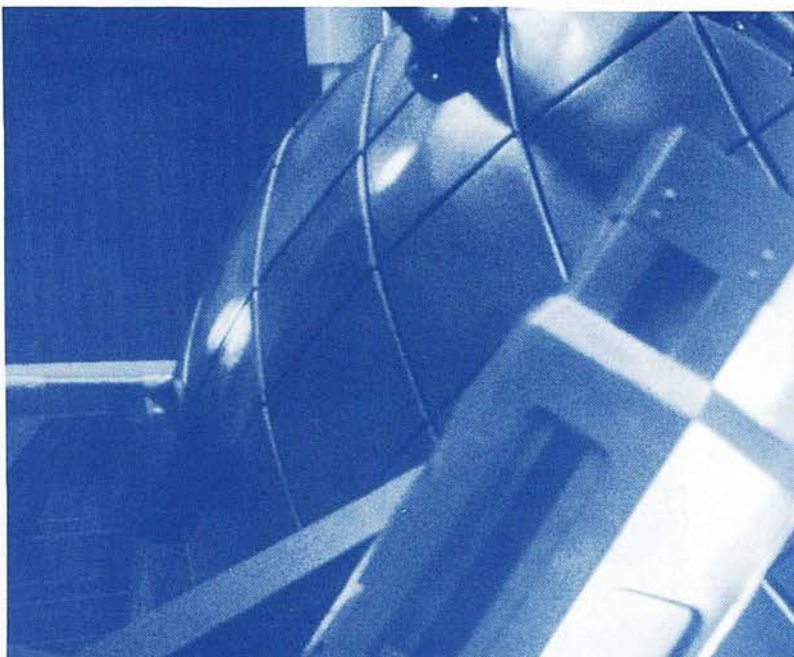
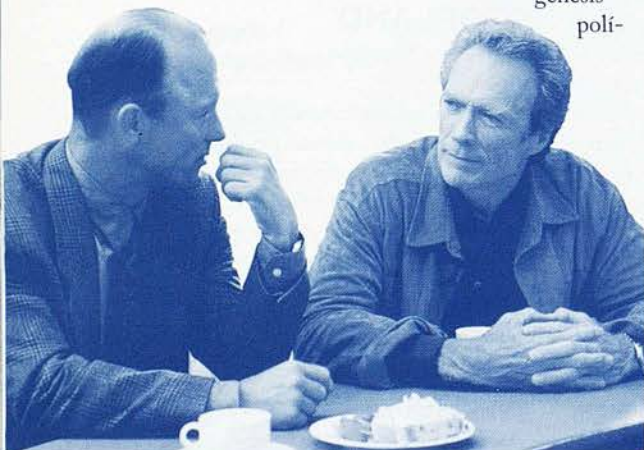
Valoració: 1

J. A. Pérez de Mendiola

ABSOLUTE POWER

de Clint Eastwood

Clint Eastwood ha passat de debò els límits de la comercialitat. Les pel·lícules ja formen part de la història del cinema i ja ningú qüestiona les gènesis polí-



CONTACT

de Robert Zemeckis

Si sou capaços de desempallegar-vos dels prejudicis davant la darrera americana d'un director sobrevalorat i teniu prou paciència per suportar-ne

un estil (?) visual decididament embaños, hi trobareu algunes sorpreses. Per exemple, un apunt silenciós sobre les percepcions de la realitat a l'era de les comunicacions de massa o una graciosa intersecció entre l'ateisme científic i l'escepticisme religiós.

Valoració: 3

tiques dels seus personatges. Quan fa de director la referència és *Bird* i sempre queda un poc endarrerit.

Eastwood aprèn de tots el que l'han dirigit. En aquest cas el seu mestre és l'irregular Wolfgang Petersen.

Eastwood no vol esser menys i moments de gran intensitat s'ajunten amb d'altres allargats innecessàriament. Tenir a Gene Hackman al davant és sempre un avantatge.

Valoració: 3

segur és que *Face off* és un argument prou interessant encara que previsible, on la parafernàlia estètica guanya a la història, quan hauria d'esser al contrari. Coses de Hollywood i dels xinesos recent importats. Valoració: 3

THE FULL MONTY

de Peter Cattaneo

El millor del millor. Sens dubte l'estrella de la cartellera, dins l'estela de "Braced Off". Cruel com la vida, divertida com la vida. Una combinació perfecta que fa somriure i al mateix temps deixa el rictus gelat on només saben fer els anglesos. Dels actors no cal dir que donen una lliço i que del debutant realitzador en sentirem parlar. Valoració: 4

FACE/OFF

de John Woo

El duel baixa enters. Travolta versus Cage en mans del realitzador cantonès John Woo. Descobert per Tarantino, la seva cotització ha pujat. El mateix ha succeït amb Travolta, "mort" fins a *Pulp Fiction*. El cert i

Valoracions: Imprescindible (●), Molt Bona 4, Bona 3, Regular 2, Poc Interessant 1



Jaume Vidal

Contracamp

Dia 10 d'octubre s'estrenava *Carne trémula*, la darrera pel·lícula d'Almodóvar. Un dia després Cabrera Infante, a *Babelia* núm. 310, la qualifica com la millor pel·lícula de Pedro Almodóvar.

Dos dies després llegim: "Una pel·lícula que roza lo insuperable" Angel Fernández Santos, *El País*, 12 d'octubre. ¿És una pel·lícula mereixedora d'aquests elogis? Evidentment, si s'agafen com a referència les pel·lícules anteriors d'Almodóvar *Tacones lejanos* (1991), *Kika* (1993) i *La flor de mi secreto* (1995) no hi ha dubte que aquesta és una de les millors, però sempre prenent com a mesura el seu cinema, no el CINEMA. I és que, a la seva filmografia, llevat de *Qué he hecho yo para merecer esto* (1984) i *Matador* (1986), la primera per la seva atmosfera fantasiosa i d'una frescura ingènua i la segona per la seva bona estructura (guió escrit amb la col·laboració de Jesús Ferrero), poques són les pel·lícules interessants. És un director que ha estat molt sobrevalorat i possiblement sigui, això si és veritat, un dels principals representants de la cultura urbana i de la "movida madrileña" però no és un Fassbinder ni molt menys un Allen, ni per descomptat

un Sirk encara que molts l'hi vulguin comparar, entre ells ell mateix.

Com he dit abans, els defensors de *Carne Trémula* han estat nombrosos, per tant me limitaré a esmentar els motius pels quals no m'ha agradat la pel·lícula (no entraré en la dialèctica de si és bona o dolenta):

1. El to doctrinal (pròleg i epíleg) no té res a veure ni amb l'estructura argumental ni amb la història dels personatges. A més, ja hi havia televisió a l'època de l'acció.
2. És estèticament fals el tan elogiat travelling-humà ralentit (és una mala calca d'una seqüència semblant al *Dràcula* de Coppola).
3. És de mal gust, d'hortera i demostra manca de sensibilitat la seqüència que mostra la retransmissió d'un partit de futbol per televisió, mentre hi ha un fort enfrontament entre Bardem i Rabal, això resta força a l'acció dramàtica dels personatges.
4. Com a totes les seves pel·lícules, hi sobra metratge —un exemple n'és la seqüència de l'entrenament de bàsquet, més apropiat per a un videoclip.
5. La seqüència que emet, també per televisió, *Ensayo de un crimen*. ¿vol ser un

homenatge a Buñuel o vol fer una semblança entre el personatge de Rabal i Archibaldo de la Cruz? ni una cosa ni l'altra hi tenen res a veure.

6. La seqüència del suïcidi de Sancho ¿és un altre homenatge, en aquest cas a Hitchcock? L'acció dramàtica d'una i altra pel·lícula són molt diferents. A *Recuerda* el personatge que interpreta Carroll és coherent amb el comportament final, a part de ser una gran pla; a *Carne Trémula* no veig que argumentalment estigui justificat.

Es clar que hi ha unes quantes coses salvables, entre elles la interpretació d'Angela Molina i José Sancho i la seqüència (amb molts de matisos) de l'autobús, ja que el conductor, per exemple, pareix tret d'una representació de Sarsuela. També, cal dir-ho tot, es nota una estructura de guió més ferm que no a les interiors pel·lícules (una altra volta hi ha col·laborat Jesús Ferrero), una millora en quant a direcció d'actors (molt deficient Rabal), planificació i muntatge; però sempre, com he dit abans, agafant com a referència les seves pròpies pel·lícules. ♦



Programació cinema al Centre de Cultura "Sa Nostra"

III CICLE CINEMA I GUERRA CIVIL

5 de novembre

Y llegó el día de la venganza (1964)
de Fred Zinnemann.

HOMENATGE A PILAR MIRÓ

12 de novembre

Beltenebros (1991)

CICLE CINEMA SOVIÈTIC

En col·laboració amb la CINEMATECA DE CUBA.

19 de novembre

La huelga (1924)
de S. M. Eisenstein

26 de novembre

La madre (1926)
de V. Pudovkin

3 de desembre

Acorazado Potemkin (1925)
de S. M. Eisenstein

10 de desembre

Cuando vuelan las cigüeñas (1957)
de M. Kalatozov

17 de desembre

Paz al recién llegado (1961)
de Alov i Naumov

24 de desembre

El espejo (1974)
de A. Tarkovski

31 de desembre

Cinco atardeceres (1979)
de N. Mihalkov

7 de gener 1998

Mañana fue la guerra (1987)
de Y. Kara

Tenim alguna cosa en comú

“Al llarg de 30 anys ha confiat la seva nòmina a “SA NOSTRA” i ara que és pensionista, ningú no li dona tant d'interès.”

“Des de la seva primera feina ha domiciliat la nòmina a “SA NOSTRA”. Té tots els avantatges i li garanteix una total seguretat.”



NÒMINA VIVA i SA NOSTRA D'OR

Joves i grans. Tots tenen alguna cosa en comú: confien els seus diners a “SA NOSTRA”. Perquè amb Nòmina Viva i Sa Nostra d'Or, les seves nòmines i pensions tenen els avantatges, la confiança i la seguretat que només “SA NOSTRA” pot donar.

Informi's a qualsevol oficina o a **fon@SA NOSTRA** 901 18 00 18

**“SA
NOS
TRA”**

CAIXA DE BALEARS